



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Master



Captura de pantalla de la película "F for Fake" (1973) de Orson Welles. Texto: "Esta es una película sobre engaño y fraude."

Se busca negro para escribir TFM

De la revuelta íntima al fake

Título: Se busca negro para escribir TFM. De la revuelta íntima al fake.

Autora: Covadonga Moya Álvarez-Buylla

Tutora: Blanca Fernández Quesada

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación: Memoria, revuelta íntima.

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2015



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Master

Título: Se busca negro para escribir TFM. De la revuelta íntima al fake.

Autora: Covadonga Moya Alvarez-Buylla

Tutora: Blanca Fernández Quesada

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación: Memoria, revuelta íntima.

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2015

Resumen

La revuelta íntima es la filosofía práctica de un terrorismo poético que se instala en la contradicción, el cuestionamiento, y la conciencia de habitar en un espacio mediado por una cultura que debe ser vista de un modo crítico. Esta re-visión de la cultura es una re-visión de su memoria, por lo que la principal base de la revuelta es su sentido histórico. Sin embargo en este proceso de re-vuelta al pasado, la memoria no es aquí solo un archivo, sino que la rememoración se comporta como una contramemoria, que dibuja un nuevo sentido histórico desplazado. El sentido entonces como significación pero también como dirección, nos apunta a una doble acción de la revuelta, por un lado nos impele a re-volver al pasado y por otro a re-crear el futuro.

La revuelta se sirve de ese espacio difuso que es el tránsito de lo que consideramos ficción a lo que consideramos real. Usualmente es una frontera, que la revuelta ocupa en un ejercicio de poetización de los hechos reales. Este espacio híbrido, que llamaremos ficción-no-ficción, es precisamente el lugar donde se sitúa el Fake. La estrategia del Fake – lo falso que se hace pasar por verdadero- secuestra el efecto de lo real temporalmente y nos abre a la potencialidad de una utopía o una distopía. Nos abre a lo posible durante un breve instante sólo hasta el momento de su desvelamiento, y con él su exterminio. Su triunfo, por lo tanto, es acabar siendo descubierto, ya que el objetivo del montaje del Fake como revuelta no es instaurarse como un nuevo orden, sino abrir ese frágil intervalo que imprime una mirada crítica, consciente de sí misma. Revisando y desmontando nuestros simulacros- verdad, y cuestionándonos los mecanismos propios de la producción de realidad.

En resumen, desde la perspectiva del Fake, la cultura en revuelta es una cultura radical del simulacro y el camuflaje. Desfigura lo que consideramos real y lo que entendemos por Historia, disfrazándose con su propio aspecto, bajo su misma aparente normalidad, formalismo y decencia. Como un caballo de Troya.

Palabras clave: revuelta íntima, memoria, ficción-no-ficción, fake, heterotopía.

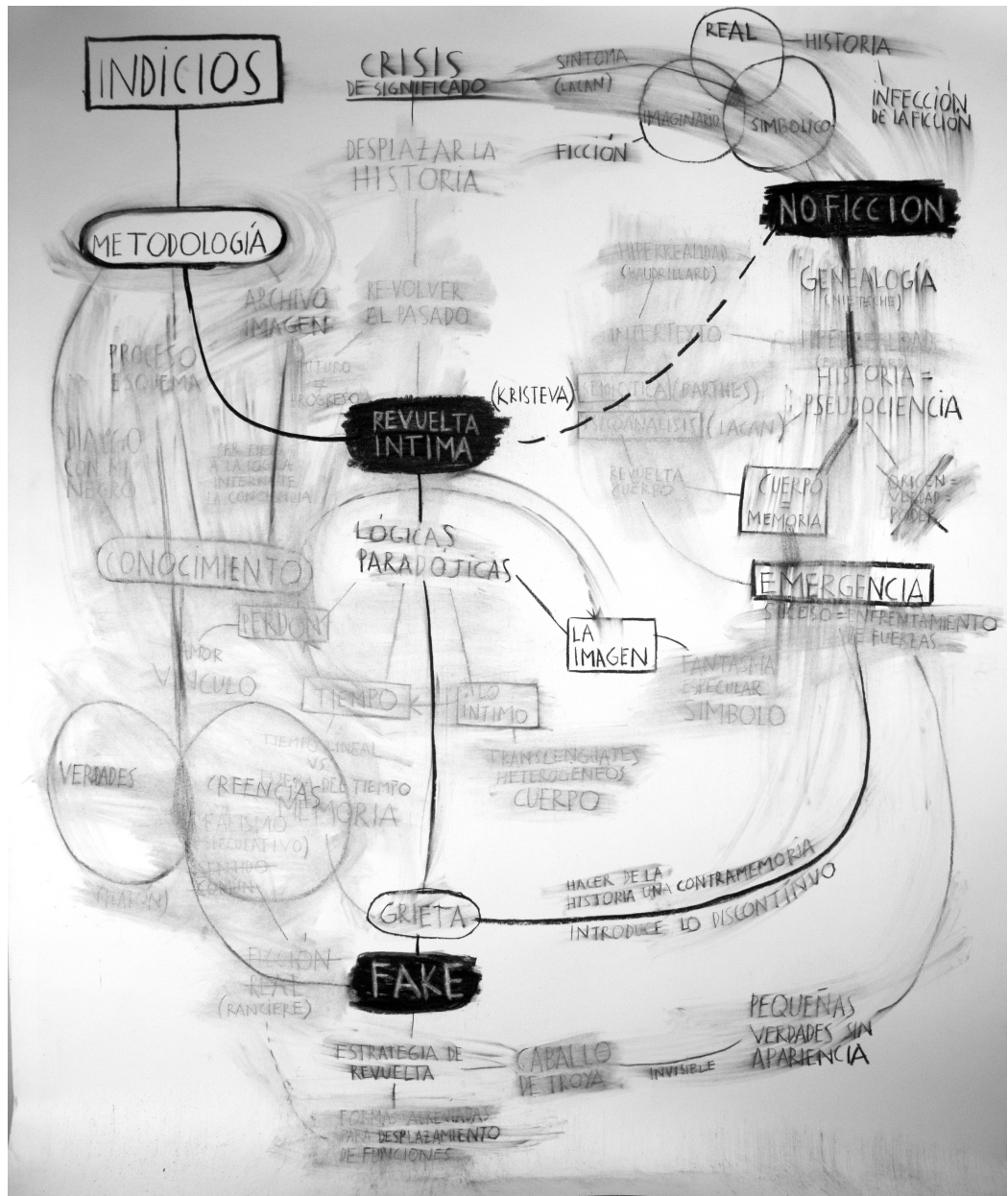
Abstract

The intimate riot, or intimate turn, is the performative philosophy of a poetic terrorism that settles in the contradiction, the questioning and the awareness of living in a culture mediated space that should be examined with attention. This cultural review is also a review of its memory, therefore the main basis of the riot lies on its historic sense. Nevertheless in this re-turning to the past process, the memory not only works as an archive, the remembrance behaves as anti-memory, that depicts a new displaced sense of history. The sense, as meaning, in spanish can also be a direction, that points us a double effect of the riot. On one hand it drives us to re-turn to the past and on the other to re-create the future.

The riot uses the vague space in the transition from the fiction to what we consider real. Usually it is a boundary, that riot occupies in a poetization of the real facts. This hibrid space, that we will name after fiction-non-fiction, is exactly tge place where Fake is. La Fake strategy –the false that pretends to be truth-, kidnaps the *real efect* for a moment, and opens up a potencial utopia or dystopia. It brings “the possible” for a short moment till its disclosure, and then its extinction. The tryumph of the Fake is to be discovered, because the goal of the Fake as a riot is not to settle a new order, but open a fragile break that can print a critic perspective, aware of itself. Examining and dismantling our simulacrum-truths, and questioning the very “truth production” mecanisms.

Summarizing, from the Fake-turn perspective, the riot culture is a radical simulacra and camouflage culture. Transforms what we consider real and what we understand as History, dressing up with the same apperance, apparent normality, formalism, and decency. As a Troyan horse.

Key words. Intimate riot, intimate turn, memory, fiction-non-fiction, fake, heterotopy.



INDICIOS

A

Introducción

A.1 De la revuelta al Fake	p. 8
A.2 Motivaciones y justificación	p.8
A.3 Parte práctica	p.9
A.4 Hipótesis	p.10

B

Metodología

B.1 Referentes	p. 12
B. 2 Estructura	p. 13
B.3 Herramientas de investigación	p. 14

1. Re-vuelta, re-volver.

1.2. lógicas paradójicas de la revuelta	p.21
1.2.1. Wunderblok y la contramemoria (el tiempo)	p.21
1.2.2. Caos no ha muerto (lo íntimo)	p.23
1.2.3. Terrorismo poético (el perdón)	p.24
1.2.4. Fantasmas y alucinaciones (la imagen)	p.26

2. El Fake como revuelta.

2.1. Artistas del género.	p.35
2.1.1. El montaje	p.35
2.1.2. Contextos y apariencias	p.37
2.1.3. Archivo	p.38
2.1.4. Relatos de autoficción.	p.39
2.1.5. Estética de la desaparición	p.41
2.1.6. Fake cotidiano.	p.42
2.1.7. Noticiarios.	p.44
2.1.8. Arqueología del futuro	p.45
2.1.9. La realidad como ficción	p.46
2.1.10. Fake académico	p.47

3. Conclusiones

p.49

C

Obras

D.1. Wunderblock. By heart.	p.54
D.2 La Decencia	p.56
D.3 "Société Secrète de la Cité des Dames".	p.60

D

Bibliografía

p.62

E.

Anexos

E.1. Pensar la otra. Ensayo epistolar.	P.66
--	------

A

Introducción

A.1 De la revuelta al Fake	p.8
A.2 Motivaciones y justificación	p.8
A.3 Parte práctica	p.9
A.4 Hipótesis	p.10

*Existe un animal sumamente extraño llamado hombre
que necesita un tipo de ficción que llama verdad.*

Nietzsche

A

Introducción

A.1 De la revuelta al Fake

La búsqueda principal que tiene lugar en este trabajo es tratar de establecer una línea de acción que nos abra a lo posible en un escenario en crisis. Donde las significaciones se derrumban, las instituciones se desacreditan y el individuo queda fragmentado, atrapado en la mercantilización de su vida cotidiana, esta línea de acción o **revuelta íntima** supone una apropiación de los mecanismos que nos hacen persona, y a nivel más amplio, que generan cultura. Cultura y persona, elementos que por lo general consideramos reales, ciertos, inamovibles. Pero que están fabricados tanto de acontecimientos documentados como de narrativas subjetivas. Es la vieja idea de que la vida es puro teatro, pura ficción. Pero saber esto no nos hace considerar menos real lo que etiquetamos como tal, porque la revuelta íntima no pasa sólo por la palabra, sino que debe pasar por el cuerpo. Las posibilidades se deben abrir desde una exploración que pase por una revisión de nuestras narrativas como seres sexuados, con cuerpo, con afectos y con fantasmas.

Nos preguntamos ¿Se puede ocupar el espacio de esa brecha que separa lo real de la ficción para re-apropiarnos de nuestras narrativas, nuestra historias, para re-crear la cultura?, y ¿durante cuánto tiempo?. Aunque difusa, esa frontera es un lugar que necesita un nombre para hacerse presente. Lo llamaremos **ficción-no-ficción**, hibridando las categorías de la literatura que separan a los libros en escritos de ficción o novela, y escritos de no-ficción o ensayo. El nuevo término ficción-no-ficción trata de definir un híbrido que no tenga la arrogancia de contarnos la verdad, ni la evanescencia de una invención fantasiosa. En realidad casi toda la literatura podría pertenecer a esta nueva categoría, puesto que toda historia se compone en mayor o menor porcentaje de estos dos elementos. Sin embargo, la consciencia de pertenecer a esta categoría es un privilegio del **Fake**. La narrativa del Fake se acomoda entonces en la brecha de la ficción-no-ficción, devolviéndonos una imagen de los mecanismos que construyen realidad. El Fake, -lo que aparenta ser verdad- secuestra el efecto de lo real y nos abre a lo posible.

En definitiva, este trabajo supone una revisión de la poética de la revuelta íntima desde la perspectiva del Fake como estrategia en revuelta, que nos permite adquirir estrategias para una reactualización de la memoria y la historia como constructores de subjetividad.

A.2 Motivaciones y justificación

La motivación principal para realizar esta investigación es la necesidad de encontrar mi propia metodología para la investigación artística. El reto de hacer un trabajo de estas características ha sido conseguir hacer un trabajo que aunara la práctica con la teoría, esto es, que desde mi reflexión teórica pudiera emerger una pieza de arte, y viceversa, que la pieza influyera y generara una reflexión teórica. En este proceso he encontrado y hecho mía la noción de revuelta íntima, que en definitiva es una metodología o una filosofía práctica que aúna el pensamiento con la acción, la palabra con el cuerpo. Asume la heterogeneidad, propia también de mi carácter, en una síntesis poética.

Mi producción hasta ahora ha estado relacionada con el ámbito fotográfico. Entiendo la fotografía no sólo como imagen sino de manera expandida, como la pintura expandida o la escultura expandida. El acto de

fotografiar se acerca a lo performático por un lado. Por otro, el producto final de la fotografía se puede asimilar en lo escultórico, lo objetual. En cualquier caso, la fotografía es un mecanismo que por su naturaleza nos acerca a la reflexión sobre la memoria, el archivo, y en definitiva a la historia.

Las obras que presento son experiencias prácticas que tratan de llevar la investigación a una materialidad propia del arte fotográfico. Con ellas hago una revisión del concepto de memoria como constructor de identidad, desde la perspectiva de mi historia personal, y desde una perspectiva colectiva, como mujer. Esta revisión supone encontrar estrategias para apropiarme de mi propia historia, y supone actualizar de manera crítica la historia del arte como mediador del archivo. Cuestiones que son plenamente vigentes en un mundo del arte mediado por un conglomerado de agentes (críticos, prensa, galerías, historiadores y museos), donde el artista debe poder adueñarse de su espacio de acción, y utilizarlo de una manera efectiva, no sólo teórica o crítica. Esto es lo que supone la revuelta íntima, y la aplicación inmediata que tiene.

Por lo tanto, esta investigación se hace las siguientes preguntas. Por un lado ¿Cómo es una metodología propia del arte que aúne teoría y práctica, qué elementos tiene una metodología integradora para un individuo heterogéneo?. Y por otro lado ¿Cómo puedo elaborar una poética del archivo que me permita accionarlo de manera crítica, revisar sus postulados, activar la memoria y la historia para que emerja el acontecimiento?. Estas preguntas tratan de clarificar y organizar, con el formato de investigación universitario, una necesidad vital personal y una necesidad del propio colectivo artístico.

A.3 Parte práctica

La obra principal que presento **“La Société Secrète de la Cité des Dames”** (S.S.C.DD.) se ha ido construyendo durante la investigación como una revuelta que me sitúa en la reflexión sobre el papel de la mujer en la historia del arte. El trabajo revisa la historia desde la estrategia del Fake, para reescribirla como no-historia. Construyo un relato de ficción-no-ficción que presenta una no-historia fragmentada, intermitente, casi invisible de las artistas camufladas y clandestinas de la sociedad secreta. La instalación, basada en fotografía analógica, presenta una serie de documentos de la sociedad secreta en un archivador metálico y una serie de fotografías de artistas con los ojos cerrados que rodean el archivador. Se adjunta una publicación de tirada limitada titulado **“Pensar la otra”**, donde están los diálogos con mi Negro, principal confidente de la sociedad secreta.

Por otro lado, presento dentro de la investigación otras dos obras más que han acompañado el proceso. **“Wunderblock”** trata de recoger en una serie de álbumes de fotos desestructurados una historia personal para deshacerla, desgranarla, y reconfigurarla. Es, más que una experiencia de la memoria, una experiencia del olvido, a través de la superposición y borrado de la información afectiva contenida en las fotografías de mi propio archivo vital.

Por último la obra **“La decencia”** se enmarca dentro de un trabajo más amplio que trata la ocupación y el entorno laboral como espacios para la revuelta. Está relacionada con el espacio cotidiano y concreto, buscando vías de construcción de una subjetividad no-sujeta. Es también una revuelta en tanto que trata de re-significar estos espacios de trabajo, de búsqueda de empleo, de precariedad, de manera camuflada o casi imperceptible. Trata de apropiarse del presente para activarlo desde un lugar propio.

A.4 Hipótesis

La revuelta íntima nos ofrece una metodología para apropiarnos de nuestro sentido histórico, de nuestra memoria, con el fin de construir subjetividad. Esa revuelta, de re-volver, revisita la historia, no para eliminarla sino para desplazarla y cambiarle así su sentido. La revuelta entonces es un acto de poder que acciona la memoria tanto como el futuro, y opera con la voluntad de la conciencia por mantenerse fiel a sus lógicas paradójicas, heterogéneas y a veces incoherentes.

Esta metodología se desarrolla a través de un tipo de narrativa que utiliza tanto lo real como la ficción poética, la narrativa de la ficción-no-ficción. El Fake como estrategia de ficción-no-ficción es el síntoma de la existencia de una revuelta íntima, que por un momento, un momento brillante, nos deja en estado de suspensión, y nos abre posibilidades de sentido.

Sintiendo el estómago cerrarse asistimos al acontecimiento del Fake que enfrenta repentinamente las fuerzas que pugnan por contar la Historia. Camuflado de realidad, superpone el deseo, utópico o distópico. Hace que por un momento vivamos en otro lugar, haciendo un viaje que ocurre sólo en nuestro interior. Pero tras el cual, las cosas ya no están en el mismo sitio.

B

Metodología

B.1 Referentes	p. 12
B. 2 Estructura	p. 13
B.3 Herramientas de investigación	p. 14

B

Metodología

B.1 Referentes

El origen de la investigación parte de mi interés por la fotografía como un proceso que se relaciona con el archivo y la memoria, lo que me ha acercado al psicoanálisis como teoría de la memoria. La definición del psicoanálisis de **Julia Kristeva** en su libro "La revuelta íntima" captó mi atención porque describe el proceso de manera similar al proceso de la creación artística. Me interesó como una guía para la construcción de la subjetividad que sucede en el mismo proceso de generar sentido a través de la poética de una obra de arte. La fotografía a través de la revuelta íntima, se convierte así en contramemoria, abandona su aparente objetividad para ser un archivo creador de subjetividad.

Ella misma entiende el psicoanálisis y la literatura como procesos similares, donde se mezclan la teoría y la práctica y donde se ponen en juego tanto el cuerpo como los afectos, las intuiciones, y lo inconsciente. Esta noción de revuelta como cuestionamiento radical de la memoria-historia está muy relacionada con la Genealogía de **Nietzsche** según la lectura que hace **Foucault** de ella. Por un lado ambos inscriben en el cuerpo el lugar donde todo sucede, y por otro no pretenden buscar un origen verdadero, sino una narrativa permeable a lo incongruente, incluso a lo invisible o a lo que no se considera siquiera historia.

Otro gran referente ha sido la noción de Zona Temporalmente Autónoma (TAZ) que elabora el poeta anarquista **Hakim Bey**. Las TAZ nos sirven para entroncar la revuelta del individuo con la revuelta colectiva. Las define como zonas liberadas, sólo de manera efímera, intermitente, basada en el caos anárquico. Operan desde la invisibilidad o el camuflaje, huyendo de la mediación de cualquier tipo, en lo que él llama una "voluntad de poder de la desaparición". Nos permiten apropiarnos de un tiempo presente y en relación con el otro, y nos acercan a la terminología del Fake.

Estos referentes han ampliado la búsqueda de la revuelta en lo íntimo para pasar a lo colectivo, y la han separado del marco propiamente psicoanalítico para acercarlo más a la creación de sentido desde el arte. Haciendo el ejercicio de visualizar el intertexto que une a estos tres autores y con la estructura de las lógicas de la revuelta íntima, he elaborado una noción de revuelta en el arte que me ha llevado finalmente a entender el Fake como una estrategia para incidir sobre la memoria individual y colectiva desde la práctica artística. Toda la reflexión del trabajo gira en torno a esa idea de la historia y del accionamiento de la historia. La historia como relato que engarza la realidad y le da un sentido, y su accionamiento como cuestionamiento del relato y su apropiación.

En cuanto a los referentes artísticos, uno de los más relevantes en relación al Fake es **Fontcuberta**, por su análisis no sólo práctico sino también teórico de los mecanismos de creación de realidad de la fotografía. Otros referentes también provienen del ámbito de la fotografía, o de una fotografía *expandida* que incluiría el montaje de la imagen en la imagen fílmica, en la instalación, o incluso en la performance. Ejemplos de ello son **Pepe Murciego** que ha hecho en colectivo un documental de ficción, o **Pilvi Tavalka** que utiliza la performance. He aprovechado la cercanía en la propia facultad de la artista **Rosell Meseguer** para hacerla una entrevista informal, ya que trabaja precisamente con la memoria, el archivo, la fotografía y el objeto fotográfico.

Estas referencias no ofrecen un compendio exhaustivo de todas las prácticas que han utilizado el Fake, debido a la naturaleza de esta investigación. Los ejemplos nos ayudan sencillamente a comprender la hipótesis planteada y a analizar una tipología del género.

B. 2 Estructura

La *forma* que ha tomado la investigación se ha construido durante el propio proceso de investigar, puesto que en gran parte, la búsqueda de este trabajo se ha centrado en la búsqueda de una metodología de investigación propia. Esta intención de abrir camino a una investigación doctoral me ha hecho concebir el trabajo como una apertura más que como un cierre. Para mí ha servido como una experimentación de estrategias más que la consecución de un producto final. Lo que he encontrado hasta ahora, me ha servido sobretudo para definir un marco en el que sentirme cómoda en la investigación universitaria. Por lo tanto, los temas que he tocado están sólo dibujados, y tienen suficiente profundidad como para ser estudiados posteriormente más a fondo.

La investigación se estructura en dos grandes capítulos.

El **capítulo 1. Lógicas paradójicas para una revuelta íntima** nos sitúa en el terreno sobre el que nos planteamos la práctica artística como creación de sentido. Se define la revuelta íntima, para establecer un marco de acción desde el que trabajar.

La noción de *revuelta íntima* como filosofía práctica (o en otras palabras, arte), se ocuparía de la dismantelación y desplazamiento del sentido de la memoria, poniendo en crisis los mecanismos de creación de historia. La estética de la revuelta íntima abre de apropiarnos de nuestra historia, nos da la posibilidad de representarnos a nosotros mismos, es decir, convertirnos en personas. La revuelta por lo tanto, nos ofrece la memoria como un terreno para la re-creación del pasado y de creación de la subjetividad, y nos muestra la rememoración poética o de ficción como una herramienta de poder.

Por otro el **capítulo 2. El fake como revuelta** elabora más detalladamente la hipótesis de un espacio de ficción-no-ficción en el marco de la revuelta, como estrategia a estudiar dentro de las prácticas artísticas.

En el capítulo se define el Fake -lo falso que se hace pasar por verdadero-, como una estrategia que utiliza la ficción para secuestrar el efecto de lo real temporalmente, de tal manera que abre la posibilidad a un desplazamiento del sentido o re-vuelta. Nos hace tomar conciencia de ese espacio intersticial que es la ficción-no-ficción, ocupándolo aunque sea de manera efímera. Se hace una revisión del género utilizando ejemplos concretos de artistas.

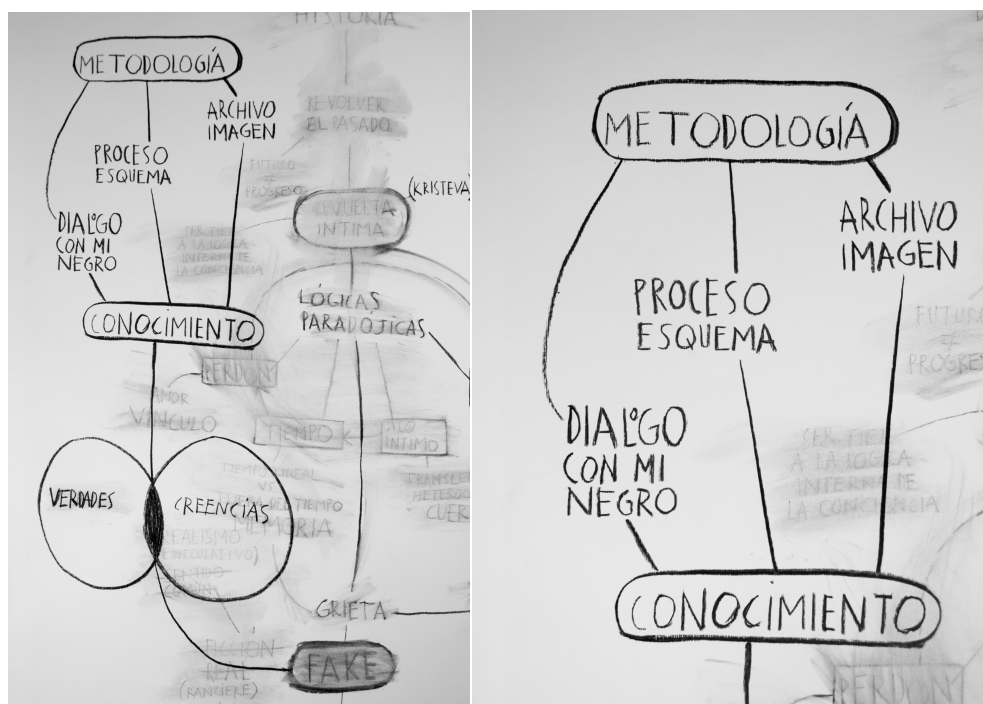
En el **apartado C. Obras**, presento tres obras, dos de ellas introductorias y una obra principal que cierra la investigación teórica. La obra principal se titula “Société Secrète de la Cité des Dames” y explora la noción de re-vuelta histórica, tratando de hacer una lectura activa y crítica de la Historia del Arte (con mayúsculas) desde un proceso de pensamiento propiamente artístico. Es la última obra que he realizado este año y sirve de conclusión de toda la investigación, ya que utiliza el Fake y la revuelta íntima, y sirve de bisagra para enlazar la parte teórica con la práctica.

Las otras dos obras forman parte del proceso que he llevado durante este año. Las dos, tanto Wunderblok como La Decencia, suponen una revuelta en los términos que aquí se apuntan. Ambas son una puesta en práctica de lo definido en el trabajo teórico, aunque en realidad ambos procesos han sucedido simultáneamente y se han alimentado uno de otro. Esta búsqueda de una metodología híbrida ha sido parte del esfuerzo invertido en este trabajo, en un momento en el que para mí no se puede entender la práctica del arte sin una coherencia teórica, y tampoco la investigación en arte como una mera especulación filosófica.

B.3 Herramientas de investigación

Los tres elementos que paso a detallar a continuación son los mecanismos que he utilizado a lo largo de la investigación y que tienen una manera peculiar de anclar los conceptos, dejando que permanezcan en un cierto estado de suspensión. Esta necesidad de un espacio intermedio entre la apertura y el cierre, es una de mis preocupaciones. Porque investigar en un espacio universitario comprende una intención pedagógica que he entendido como un impulso, una dirección, o una perspectiva desde la que poder accionar a los otros y a uno mismo.

Pizarra mágica



Los dibujos-esquemas que acompañan todo el texto se basan en la palabra. Pero es una palabra visual, visible, un rastro que también se borra y se deshace en nuevas configuraciones e interrelaciones con conceptos e ideas que han surgido a lo largo del trayecto. Una palabra que se forma para reformularse en su contexto cambiante. Estos dibujos se inscriben dentro de los artículos como anclajes de información pero también como aperturas a nuevas relaciones de conceptos. Prácticamente todos los esquemas

pertenecen en realidad a un mismo dibujo sobre papel de acuarela de tamaño 140x 125cm, a carboncillo. Este registro de borrado queda como indicio o rastro de la investigación.

He realizado un vídeo documentando en stop-motion las fases de los esquemas, con el resultado de poder acceder no sólo al estadio final, sino también a la construcción de la investigación; como un universo de conceptos que se relacionan de una determinada manera en un momento concreto, pero cuya resolución posiblemente quede siempre inacabada.

Solo de verdad



fig. 1. Juego de cartas con las imágenes del repositorio web *Solo de verdad*

Por otro lado he aglutinado referencias bibliográficas, de vídeo e imagen en un espacio web que llevo alimentando desde hace varios años. Paradójicamente, la web se llama *Solo de verdad*, aunque las últimas referencias en torno a esta investigación son acerca del intersticio entre la ficción y la no-ficción.

El sistema de etiquetas de la web me permite interrelacionar las imágenes a través de conceptos clave, para visualizar de una manera intuitiva los conceptos que tratan. A la manera del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, los elementos se interrelacionan de maneras inesperadas construyendo una narrativa flexible que se alimenta constantemente. Es un archivo infinito, que se puede reorganizar entorno a conceptos tales como la técnica, la forma, el color que tienen las entradas. Configurando mapas visuales de los temas que me interesan y generando otros nuevos.

Mi interés en el blog por una parte tiene que ver con dejar accesible la información del proceso de la investigación (todas las imágenes que aparecen aquí, salvo que se especifique lo contrario, están dentro de esta web). Y por otro lado por su capacidad para estructurar un archivo que siga siendo maleable.

He realizado con estas referencias un juego de cartas que utilizo para inspirar relaciones nuevas o conceptos híbridos de manera lúdica entre las imágenes.

Se busca negro para escribir TFM

Buscar un negro para escribir el TFM es además una manera de poder observar la propia investigación artística desde un punto a-científico, post-científico o de pseudociencia. Hacer desaparecer al observador, siguiendo el principio científico de objetividad, pero hacerlo de una manera aberrada, excesiva. Hasta el punto de hacerme desaparecer a mí como autora, y a la verdadera autora de su nombre. En ese espacio que queda entre las dos, que es precisamente el espacio subjetivo del diálogo, se construye la última parte de la investigación. Finalmente, entonces, llevar hasta las últimas consecuencias el principio de objetividad nos lleva de nuevo al sujeto. Al sujeto marcado por otros sujetos, al sujeto intertexto.

Durante las siguientes 50 páginas, todo lo que lean está enteramente escrito por mi Negro.

16



figs. 3 y 4. Intervención en los pasillos de LABoral Centro de Arte en Gijón.

1

Re-vuelta, re-volver

1.2. Lógicas paradógicas de la revuelta	p.21
1.2.1. Wunderblok y la contramemoria (el tiempo)	p.21
1.2.2. Caos no ha muerto (lo íntimo)	p.23
1.2.3. Terrorismo poético (el perdón)	p.24
1.2.4. Fantasmas y alucinaciones (la imagen)	p.26

1.

Re-vuelta, re-volver.

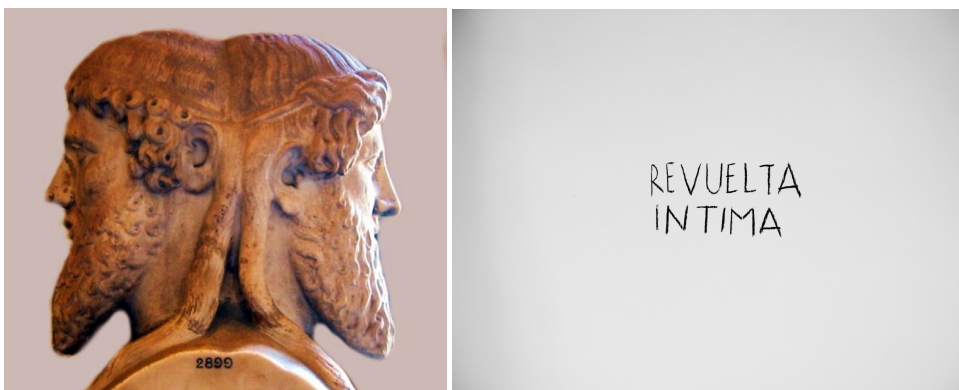
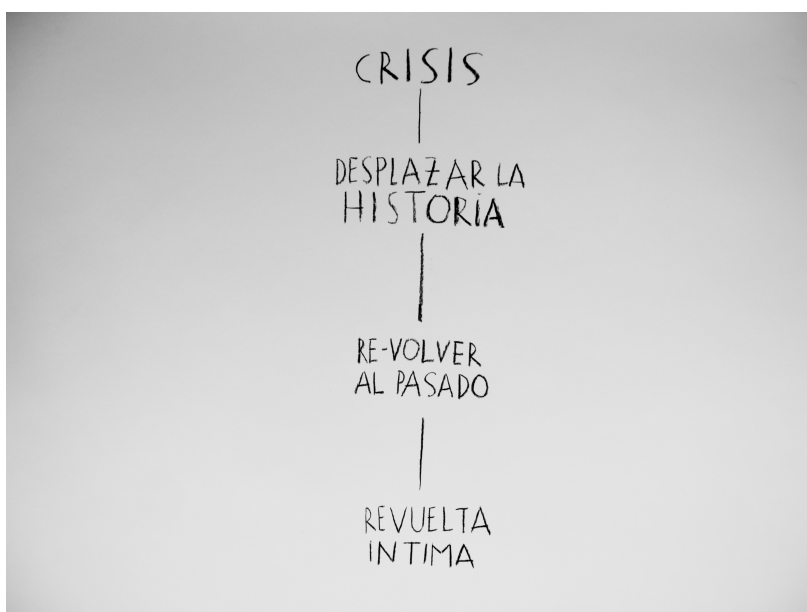


fig. 4. Escultura del dios jano.

“Lo que tiene hoy sentido no es inmediatamente el futuro (como pretendían el comunismo y las religiones providenciales), sino la re-vuelta: es decir, la interrogación y el desplazamiento del pasado. El futuro, si existe, depende de ello”.²

La revuelta es el giro de un cuerpo desdoblado mirando simultáneamente nuestra historia y lo que deseamos ser. Como el dios Jano, su mecanismo bicéfalo convierte a la memoria en un órgano activo que no sólo archiva, sino que reescribe, distorsiona y reinventa cada vez que acude a su pasado. La mejor manera de no cometer los mismos errores, escapando de lo previsible, es entonces volver a recordar con ahínco, rememorar para desplazar la historia hasta que mute su sentido (sentido como significado y como vector de dirección).

Por lo tanto la revuelta es una gimnasia de la memoria que utiliza la rememoración como un acto poético de donación de sentido, posibilitando la emergencia de una subjetividad imprevisible.



² KRISTEVA, J. (2001) La revuelta íntima, Buenos Aires. Ed. Eudeba Universidad de Buenos Aires. p.10

La crisis como estado

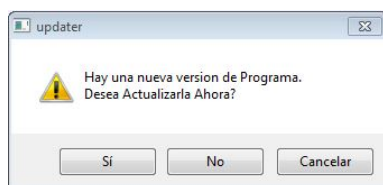


fig. 5. Captura de pantalla de aviso del ordenador.

La revuelta es una reactualización constante, como las eternas actualizaciones del ordenador: “¡AVISO! para un mejor mantenimiento del sistema actualice a la última versión”. El sistema está en crisis permanente y mientras se descascarilla se va restituyendo a trozos simultáneamente. Por lo tanto la emergencia del sentido en la revuelta es también emergencia en tanto que crisis. La revuelta no nos asegura encontrar el equilibrio del sistema, más bien nos sitúa en ese espacio de conflicto.

Es un proceso que nos obliga a la búsqueda permanente del equilibrio, sin tratar de resolverlo. Nos expone a una conflictividad insostenible, a un cuestionamiento radical de uno mismo, similar a la psicosis con la que experimentaba la poesía de vanguardias. En palabras de Kristeva, “todo cuanto pone a prueba la posibilidad misma del sentido unitario (como la pulsión, lo femenino innombrable, la destructividad, la psicosis, etc.): esto es lo que explora esa cultura-re-vuelta.”³ Por lo tanto, la comprensión de la memoria como archivo según Kristeva, escapa a una organización totalizadora.

Esta noción de archivo es comparable a la genealogía de Nietzsche en tanto que “la búsqueda de la procedencia no funda, al contrario; remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido”⁴, nos dice Foucault. Formando un conjunto de pliegues heterogéneos que lo hacen inestable.



Fig. 6. “From the Freud Museum” (1991-1996), Susan Hiller

La artista Susan Hiller, en su obra “From the Freud Museum” (1991-1996), pone de relieve esta idea de archivo ambivalente:

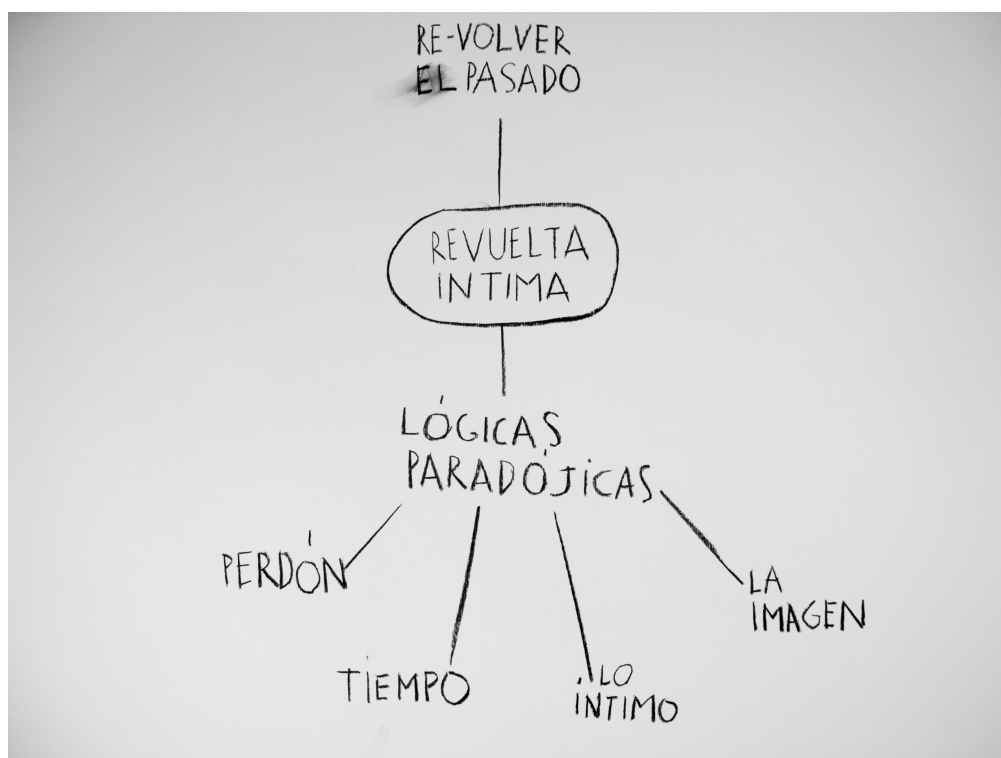
Si la colección de Freud es una especie de índice de la versión que él daba del patrimonio de la civilización occidental, mi colección se comprende como un todo, es un archivo de malentendidos, crisis y ambivalencias que complican cualquier tipo de noción de herencia.⁵

³ Ib. p. 20.

⁴ FOUCAULT, M. (1992) *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la piqueta, p. 7.

En conclusión, la revuelta como contramemoria o anamnesis, se repliega sobre el pasado, dándonos la idea de una forma nueva de tiempo que es capaz de desplazar la historia. Pero su objetivo no es reinstaurar los antiguos valores en un ejercicio de melancolía, o rechazar todo lo presente como algo caduco, sino mejor instalarse en la ambigüedad y la contradicción.

1.2. Lógicas paradójicas de la revuelta



La revuelta íntima funciona a través de una serie de lógicas paradójicas, basadas en la propia estructura del individuo: el tiempo, lo íntimo, el perdón y la imagen. Entender estas lógicas y cruzarlas con la Genealogía de Nietzsche o las TAZ de Hakim Bey, nos acerca a la revuelta como ocupación del espacio de la ficción-no ficción a través del Fake.

1.2.1. Wunderblok y la contramemoria (el tiempo)

Una cuchara es suficiente para la revuelta. Imaginemos un preso rascando la pared con su cuchara, dándole un sentido a la inutilidad del encierro. Cada día un centímetro más. La cuchara con la que come es la misma con la que se escapa. La cuchara alimenta su sueño. Es un proyecto arriesgado y posiblemente inútil, pero es una de esas pequeñas verdades sin apariencia que constituyen al individuo, porque en la revuelta íntima

⁵ MCSHINE, K. (1999) The Museum as Muse: Artists Reflect, Nueva York, MOMA, Catálogo de exposición, p.93. (Traducción propia).

el sujeto *sucede* cuando se *produce* el texto, la imagen, o el agujero de la pared. Es una emergencia coetánea del sujeto y el objeto significantes, un proceso creador de objetos-palabras, objetos-imágenes y sujetos-personas al mismo tiempo⁶.

La duración de su trabajo [se trata del artista, del que crea] forma parte integrante de su trabajo. Contraerla o dilatarla sería modificar a la vez la evolución psicológica que la colma y la invención que constituye su término. El tiempo de invención se confunde aquí con la invención misma.⁷



fig. 7. Cuatro presos se escaparon esta madrugada de la Cárcel 1 de Corrientes, Argentina, por un túnel que cavaron usando nada más que una cuchara sopera. 1 de octubre 2014. Noticia extraída del diario Cuatro Vientos.

Sin embargo la potencialidad de la revuelta no está sólo en la transformación a través del tiempo poético, sino también en su concepción de la memoria. La gran revolución del psicoanálisis tiene que ver con su entendimiento de la memoria, lo que en otras palabras es una revolución en la manera de entender el tiempo.

Lo señala Derrida cuando nos dice que aunque la estructura del psicoanálisis está basada en la noción de archivo, “no sólo versa sobre el almacenamiento de las impresiones y el cifrado de las inscripciones, sino sobre la censura y la represión y, en último extremo, sobre la supresión de los registros.”⁸ La memoria se borra a sí misma para no colapsar la psique. El tiempo de la historia para la revuelta es por lo tanto una contra-memoria, utilizando palabras de Foucault: “se trata de hacer de la historia una contra-memoria, y de desplegar en ella por consiguiente una forma totalmente distinta del tiempo”⁹. Sin embargo, a pesar de esa energía de la propia memoria por borrarse a sí misma, hay algunos recuerdos indelebles. No se pueden reprimir, ni suprimir. Solamente desplazar.

Freud utilizó la metáfora de la pizarra mágica o Wunderblock, para describir el mecanismo de la memoria. La pizarra mágica es un juego infantil que consiste en un bloc donde se puede escribir y luego borrar. Pero todo lo inscrito anteriormente se va almacenando en la placa trasera. Funciona como un palimpsesto que se reescribe una y otra vez, pero que conserva una inscripción de lo anterior, invisible a simple vista pero almacenado. Del mismo modo, de la memoria vemos solamente lo inmediato, la superficie: esto es la

⁶ LIBERTELL, M. (2011). Entrevista a Julia Kristeva en la revista Ñ (11, de Noviembre ed.). Madrid: El País. Para Kristeva, psicoanálisis y literatura son literalmente lo mismo. “Inclinada siempre a cruzar imaginarios, pensó el psicoanálisis a través de la literatura y la literatura a través del psicoanálisis.”

⁷ BERGSON, (1907) L'évolution créatrice, Paris, PUF, 1969, pp. 339-340 (lo cita Kristeva, op. Cit. p. 48)

⁸ GUACH, A. (2011) Arte y archivo, 1920-2010, Madrid, Akal, p. 18, citando a DERRIDA, J. (1997), Mal de archivo, una impresión freudiana, Madrid, Ed. Trotta.

⁹ FOUCAULT, M. (1992) Microfísica del poder, Madrid, Ediciones de la piqueta, p.20.

conciencia, y bajo esa capa hay una memoria imborrable, una huella mnémica o engrama. Esta huella duradera es el inconsciente, y su lógica escapa a la lógica del tiempo lineal de la conciencia¹⁰.

Artistas como Warburg, Malevich, Richter trabajan con este tipo de “dispositivos mnemónicos que fluctúan entre la dialéctica de la amnesia y de la memoria”¹¹. Marcel Broodthaers en su obra *L’Ardoise Magique*, 1972, utiliza una pizarra mágica para escribir sus iniciales, jugando con la idea de que su firma, imprescindible para el mundo mercantilizado del arte, se puede borrar.

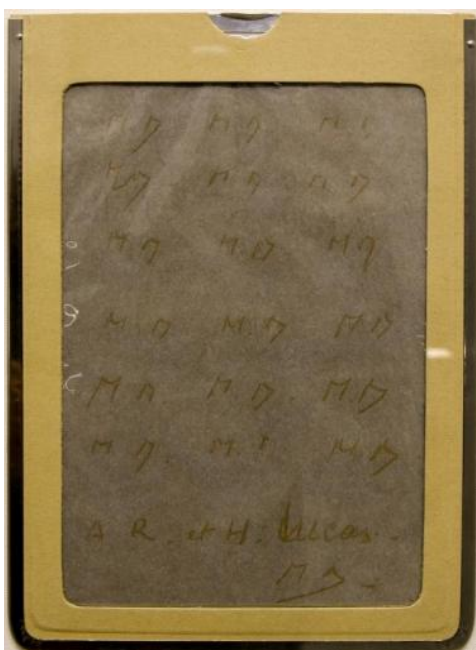


fig. 8. *L’Ardoise Magique*, 1972, Marcel Broodthaers. Basado en la pizarra mágica de Freud.

En síntesis la revuelta entiende la memoria y el tiempo como un espacio creativo, que más que borrar, desplaza lo imborrable para generar otros sentidos. Retomando a Derrida, la importancia de saber cómo opera el archivo de la memoria reside en que “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”. Es otra manera de decir que el medio es el mensaje, o que el propio medio produce un tipo de mensaje. Por lo tanto, la conciencia de los mecanismos de archivo nos da la llave para liberar o provocar los acontecimientos.

1.2.2. Caos no ha muerto (lo íntimo)

El tiempo de la historia se inscribe en la superficie del cuerpo. La revuelta, como la genealogía, articula el cuerpo y su historia, en una transformación íntima donde se cuestiona la manera de sentir, la sexualidad y el lenguaje¹². Esta historia efectiva es consciente de que su saber no es universal, sino específico. Conoce la

¹⁰ KRISTEVA, op.cit. p.48. “La temporalidad freudiana se apoya sobre el tiempo lineal de la conciencia para inscriGuair en él una grieta, una brecha, una frustración: es el escándalo de lo fuera-del-tiempo (Zeilos)”

¹¹ GUACH, (2011) op.cit. p.18

¹² Kristeva se aleja del estructuralismo que concibe el texto como técnica, para entenderlo como un proceso simultáneo donde experiencia y técnica van unidos. Pretende integrar en los ámbitos del arte y de la literatura, concebidos como experiencias, la noción de cultura-revuelta, y superar la noción de texto a cuya elaboración contribuyó.

propia injusticia de su mirada y no teme ser un saber en perspectiva, no rechaza su parcialidad subjetiva. Se inscribe en el cuerpo porque asume y utiliza su limitación. Es una historia personal e individual, íntima.

Partamos de la noción de individuo. Lo que define al individuo es que forma un todo coherente, es indivisible. Esta definición presupone que hay una serie de fragmentos previos al individuo. Fragmentos que no se pueden separar, pero fragmentos al fin y al cabo. Si el individuo es una amalgama indivisible de retazos, así es su espacio íntimo. Lo íntimo abarca al ser en su totalidad, poblado también por lo que todavía no es signo: prelenguaje, imágenes, emociones, afectos, inconsciente. En el espacio de lo íntimo se desarrolla esta multiplicidad de lenguajes, que constituyen a un ser heterogéneo, contradictorio y ambiguo, pero unificado finalmente por su individualidad.

Sin embargo, la mayor aspiración vital del individuo hoy es sobrevivir en una esclavitud asalariada, viviendo una vida fragmentada, basada en la economía de la supervivencia, donde se nos despoja de toda consciencia subjetiva al mercantilizar la vida cotidiana. En este contexto la revuelta íntima quiere disolver las dicotomías entre lo sensorial y lo simbólico, entre el afecto y el pensamiento. Restituyendo la continuidad del cuerpo-alma-espíritu.¹³

Una continuidad caótica, donde el dios del Caos no murió. Nos dice Hakim Bey: "estamos atados y delimitados por ese hilo invisible que define los límites de la sensualidad, de la transgresión y la visión"¹⁴. Nosotros y lo salvaje somos imagen uno de lo otro.

Asumir el espacio de lo íntimo como un fluido no resuelto, nos permite comenzar a operar dentro de lo posible. Sobre ese terreno anárquico y deslabazado, informe pero coherente en su informalidad, es donde se desarrolla la revuelta. En contra de toda ley, apariencia de verdad, o estabilidad totalizadora, se reconcilia con una esencia que no tiene que ver con la razón, sino con el cuerpo, los afectos, la emoción, y también el pensamiento.

Tanto Nietzsche como Kristeva y Bey nos definen un *no lugar* que sin embargo está presente. Es la intersección de muchas fuerzas, líneas no ordinarias, ni medibles ni cuantificables. Lo íntimo sería la puesta en escena de esas fuerzas, un lugar de enfrentamiento. La genealogía, sigue Foucault, "no tiene como finalidad reconstruir las raíces de nuestra identidad [...], intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan"¹⁵.

1.2.3. Terrorismo poético (el perdón)

Si tradicionalmente la diégesis es el relato de ficción, en oposición a la mimesis que reproduce los hechos fielmente, la revuelta se sitúa en el espacio intermedio entre ellas porque recoge los hechos para darles una interpretación. La interpretación por lo tanto es un relato, que le da forma a los hechos. Per-donar es dar un sentido. "La interpretación en tanto per-don se manifiesta primeramente como el establecimiento de una forma. Tiene el efecto de una puesta en acto, de un hacer, de una poiesis."¹⁶

¹³ KRISTEVA, (2001) op.cit., p.76. Esta noción de lo íntimo es contraria a la tradición filosófica que lo asocia a lo femenino, elemento pasivo, corporal, separado del intelecto, fluido, informe. Desde Platón a Aristóteles, pasando por Descartes o Kant, se disocia al individuo en alma y espíritu. San Agustín introduce un tercer registro entre lo sensorial y el intelecto: el registro de las imágenes de la visión interior, cuando el recuerdo las rescata. Por otro lado Loyola introduce la loquía, situada en las fronteras del afecto y la alucinación. Lo íntimo en el psicoanálisis que describe Kristeva, se comprende como un espacio heterogéneo y activo.

¹⁴ BEY, H., (2015) Zonas temporalmente autónomas, Madrid, Enclave de libros, p.59.

¹⁵ FOUCAULT, (1992) op.cit. p.20.

¹⁶ KRISTEVA, (2001) op.cit., p.78

Opera a través de la intuición, no a través de un proceso racional, puesto que no es una explicación sino una formulación poética que se encuentra con el afecto. Igualmente, cuando Hakim Bey nos insta a practicar el terrorismo poético, nos habla del amor:

Después de Caos viene Eros [...]. El amor es estructura, sistema, el único código no contaminado por la esclavitud ni narcotizado. Hemos de convertirnos en ladrones para proteger su belleza espiritual en un halo de clandestinidad, en un jardín oculto de espionaje.¹⁷



fig. 9. The Dinner Party. 1975-1979. Judy Chicago.

Clandestinidad y secretismo, el acto del perdón ocurre dentro de un vínculo íntimo.

En el triángulo que conforma la experiencia del arte, donde se intercambian los roles de creador-obra-espectador, el espectador pasa de ser un mero contemplador escopofílico a ser intérprete-creador, como dirá Barthes. Un sujeto que pertenece. En este triángulo el espectador no se emancipa, más bien se integra, como integraba Judy Chicago a las mujeres borradas de la historia del arte en la mesa triangular de "The Dinner Party" (1979).

La sociedad secreta o Tong contemporáneo (como se denominaban las sociedades secretas en China), reemplaza la epistemología democrática por la epistemología Dadá: o estás en el bus o no estás en el bus, nos dice Bey.

El tong moderno no puede ser elitista, si bien no hay razón para que no sea selectivo. [...] La clandestinidad se convierte por tanto en una anulación de la mediación, mientras la convivencialidad pasa de objetivo secundario a objetivo primario dentro de la sociedad secreta¹⁸

La sociedad no puede representar la vida cotidiana, sino ser la vida cotidiana, corpórea y presente. Cara a cara. Más que una organización, sería lo que se entiende por una banda. Un grupo informal de celebración ritual que escapa a la mediación externa, puesto que se da sentido a sí mismo. Sigue Bey: "Recuerda que el objetivo del juego, así como su regla más básica, es evitar toda mediación e incluso toda representación. Estar *presentes*, dar *presentes*."¹⁹ Este tipo de red afectiva de producción de sentido dinamita toda idea de

¹⁷ BEY, H. (2015) op.cit. p.59

¹⁸ BEY, H. (2015) op.cit. p.191

¹⁹ *Ibid.* p. 235

mercantilización y mediación del arte, y nos sitúa en un contexto en el que lo que importa es el espacio afectivo en el que esa obra circula, donde adquiere interpretación y sentido.

1.2.4. Fantasmas y alucinaciones (la imagen)

Bajo un principio básico de percepción, tendemos a *ver* formas reconocibles en formas abstractas. Esta pareidolia define un estado alucinatorio, en el que en realidad desvelamos a través de la imagen lo que nos produce fascinación u horror. Reconocer a la virgen en una mancha de humedad, o un ovni en una nube, no demuestra tanto la existencia de un ser místico o extraterrestre que se comunica con nosotros, sino más bien revela nuestro inconsciente colectivo que se espanta ante lo que hay más allá. A partir del siglo XIX se empiezan a avistar miles de ovnis que tienen una forma sospechosamente parecida, coincidiendo con la paranoia generalizada de la invasión marciana, muy alimentada por la reciente ciencia ficción. Veían la forma de un plato volante que en realidad es un fenómeno atmosférico, y que había pasado hasta entonces completamente desapercibido.

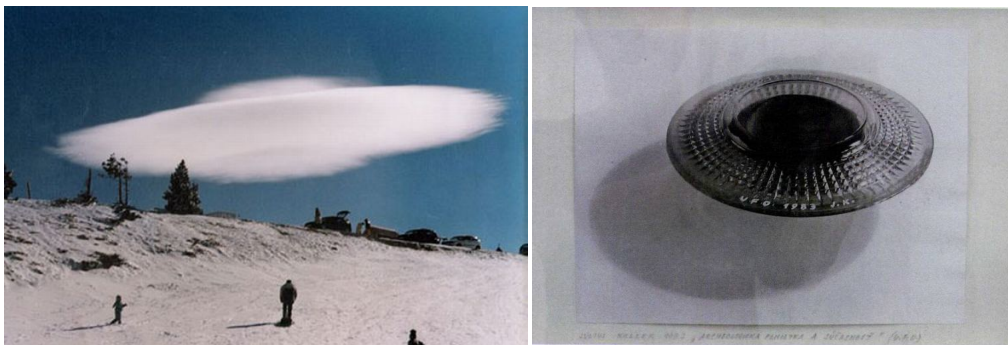


Fig.10 y 11.. Foto de una nube-ovni de la fotógrafa aficionada Diane Bowers y "Archaeological Monument-Presence (U.F.O.)", del artista Jülius Koller. Sin fecha.

Muchos artistas han estado trabajando con esta idea de inconsciente colectivo a través de los ovnis y las apariciones. Julius Koller en su "Archaeological Monument-presence (U.F.O.)" es sólo un ejemplo, que ha formado parte este mismo año de la exposición Arstronomy (La Casa Encendida 13 mayo-30 de agosto 2015) dedicada enteramente a este tipo enfoques alucinatorios con el tema de los extraterrestres. Estas prácticas se convierten en "una metáfora de la invasión de lo imaginario en lo real"²⁰, como lo describe la obra de Koller el crítico Jan Verwoert.

Este tipo de representaciones recurrentes, alucinaciones a las que tendemos, son los fantasmas. El fantasma abarca todo aquello innombrable, caótico e informe que habita lo íntimo y lo representa en imágenes que se repiten una y otra vez a lo largo de nuestra vida dándonos la idea de una estructura subyacente, una fijación de nuestra mirada por ver siempre las mismas cosas.

El ser humano es pues un ser hecho de fantasmas, está modelado por una fantasmática que se desarrolla a través de la cultura. El fantasma (de raíz griega fae, faos, fos = luz)²¹, libera su potencialidad destructiva

²⁰ VERWOERT, J, KOLLER, J. (2003) Alemania, Kölnischer Kunstverein, Frieze no.79, pp. 98-9

²¹ KRISTEVA (2001) op.cit., p.98. El fantasma en Psicoanálisis define las representaciones del mundo que hemos elaborado a lo largo de la vida, que no están aún simbolizadas-nombradas. Sin embargo son estables y se repiten a lo largo de nuestra historia en forma de síntomas. Cuando Freud utiliza el término Phantasie lo asocia con la creación íntima de representaciones, más que con la facultad de imaginar.

cuando ilumina o revela lo inconsciente a través del arte, la música, la literatura y el cine. Aquellas imágenes que consiguen desvelar a los fantasmas son las imágenes especulares. Especular, del latín *speculari*, mirar desde arriba, nos aclara que son imágenes que nos ofrecen la visión del inconsciente desde una cierta distancia. Atrapan al fantasma en una red que deja todavía un cierto grado de opacidad, creando un misterio que nos produce fascinación y deseo al mismo tiempo que respeto. Nos permite controlar la pulsión, conducirla, transformarla, en resumen, “lo imaginario capta el espanto, lo apacigua y lo restituye al orden simbólico”²².

Pero cómo no caer en la idolatría de la imagen, en la fascinación. Sólo a través de la consciencia de la propia representación. Un juego de metalenguaje inscrito en el propio mensaje que nos permite tener un pie fuera de la imagen, poniendo de relieve el conflicto que habita toda representación, desvelando la entraña de su simulacro, esto es lo que hace el Fake.

²² KRISTEVA, (2001) op.cit., p.118.

2

El Fake como revuelta

2.1. Artistas del género.	p.35
2.1.1. El montaje	p.35
2.1.2. Contextos y apariencias	p.37
2.1.3. Archivo	p.38
2.1.4. Relatos de autoficción.	P.39
2.1.5. Estética de la desaparición	p.41
2.1.6. Fake cotidiano.	p.42
2.1.7. Noticiarios.	p.44
2.1.8. Arqueología del futuro	p.45
2.1.9. La realidad como ficción	p.46
2.1.10. Fake académico	p.47

2.

El Fake como revuelta

Nota previa sobre el término Fake:

A lo largo de todo el texto se utiliza la palabra Fake, por lo que conviene explicar mejor porqué no llamarlo en español fraude. Por un lado fake se utiliza para definir los “archivos falsos” que circulan en las redes de intercambio de archivos en internet, y por otro lado se asocia con estrategias de activismo y ecoactivismo. Lo que llamamos en español fraude es algo más amplio, y sobretodo, su objetivo suele ser el dinero o la fama. El Fake sin embargo, tal y como se entiende aquí, es a veces anónimo o colectivo. Por lo general, el único rédito que ofrece es el haber llegado a sabotear el sistema por un momento. La frase “are you faking? (¿me estás haciendo un fake?) es distinta a “are you joking? (¿me estás haciendo una broma?), esta es la diferencia entre el término Fake y el termino hoax que en algunos contextos se traduce también por faude. Si fake está más relacionado con el fraude, la falsificación, la simulación, hoax puede traducirse mejor como chiste o novatada. Esa cierta seriedad del Fake revela que quiere influir en la realidad, y nos dice también, que la realidad es simulacro. La opción de ponerlo en mayúsculas ha venido dada por la necesidad de reivindicarlo como un género, con la coherencia y características que podría tener cualquier otro género, como el paisaje o el retrato.

El Fake, esto es: lo que aparenta ser verdad, pertenece al mundo de lo imaginario. Pero como tal, en palabras de Baudrillard, lo imaginario no es verdadero ni falso, sino “un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real”²³. El Fake es una herramienta que dinamita lo real momentáneamente. Nos hace cuestionar lo que consideramos real, pero también nos hace conscientes de los mecanismos con los que construimos lo real. Situándonos en un escepticismo escópico o una crisis de la mirada, abre una brecha en el tiempo lineal para introducir un acontecimiento, que pone en evidencia las fuerzas que pugnan por contar la historia. El Fake tiene un tiempo determinado, específico, breve. Su finitud nos da una conciencia clara de su propia estructura, desvelando su discurso metalingüístico tanto como el contexto donde ha sido explotado. Nos hace conscientes de la propia limitación, contradicción y ambigüedad de su lenguaje. Por lo tanto el Fake es uno de los mecanismos más proclives a la revuelta íntima como revolución del sentido.

Esta falsificación consciente se multiplica en forma de “retoque digital” en revistas, telediarios e industria cultural. Las tecnologías digitales nos hacen digerir una realidad ficticia de mujeres con pechos retocados, hombres con pectorales retocados, y noticias con bombas retocadas. Fontcuberta, en su ensayo La cámara de Pandora, hace un extenso análisis de este tipo de prácticas, que según él se limitan a aplicar el axioma de Gaston Bachelard según el cual “lo posible es una tentación que la realidad termina siempre por aceptar”²⁴.

²³ BAUDRILLARD, J. (1999), El sistema de los objetos, Madrid Siglo XXI, p.108

²⁴ FONTCUBERTA, J. (2015), La cámara de pandora, Madrid, Gustavo Gili, p. 129.



fig. 12. Imagen recogida en internet de un fake "involuntario". La misma bomba está tirada por distintos países según la televisión que emita la noticia.

No es casualidad que Fontcuberta se interese por este tema, siendo fotógrafo. La fotografía y el cine son campos proclives a explorar el Fake como revuelta porque el medio fotográfico, ya desde su origen, implica dos discursos contrarios: por un lado la credibilidad que suscita, y por otro el proceso mágico que ocurre dentro de la cámara.

La aparente objetividad es al mismo tiempo la que le confiere su carácter milagroso de *vera icon* (imagen verdadera), en un proceso de legitimación de la transferencia parecido al que describe la Biblia con la Sábana Santa. El pañuelo donde Verónica grabó milagrosamente la cara de Cristo al enjugar su frente era una especie de protofotografía, que realizaba una transferencia de algo tridimensional a una superficie de dos dimensiones. La verónica, curiosamente, es la patrona de la fotografía.

La fotografía como transferencia se convierte en una reliquia, que representa la *sombra residual de lo real*. Sin embargo, a diferencia de la Sábana Santa "no presagia lo verdadero, sino que le precede, no es una prefiguración de la persona sino más bien una posfiguración. Todas las fotografías son, en este sentido, una trasombra o eco visual de algo que ya ha sido"²⁵.

La fotografía como unión entre la ciencia y lo sobrenatural se remonta a su origen: la alquimia. En el siglo XV los alquimistas descubrieron cómo transmutar el color hueso en negro al combinar sales de plata y sal marina. Trescientos años más tarde Talbot conseguía estabilizar el efecto sobre el papel. Publicó sus resultados con el título "The pencil of nature" (1844), que evoca la idea de que esas imágenes no estaban producidas por manos sino por fuerzas externas misteriosas. Es así como la fotografía aunaba "dos enunciados de fe: uno hablaba de la existencia de realidades invisibles, y el otro, de la impasibilidad del ojo de la cámara y su capacidad infalible para fijar la verdad."²⁶

²⁵ HARVEY, J., (2010), Fotografía y espíritu, Madrid, Alianza Editorial, p. 52

²⁶ FONTCUBERTA, (2015), op.cit. p.19.



fig. 13. Autorretrato ahogado de Bayard, (1840)

Las primeras imágenes fotográficas con las que experimentaban los inventores de la fotografía en el siglo XIX ya estaban jugando con esas dos facetas: notarial y especulativa. El limpiabotas de la famosa fotografía que representa por primera vez a un ser humano, era un actor que Daguerre seguramente contrató para que le diera un toque más realista a la toma, ya que en las anteriores pruebas que había realizado el París bullicioso aparecía desierto. Bayard por su parte, inventor también de una técnica fotográfica competencia directa de Daguerre, realizó un autorretrato de su propio suicidio al ver que el gobierno no le compró la patente. Ambos, en los comienzos de la fotografía y de manera completamente intuitiva, establecían las bases de una técnica que mantiene aún hoy la ambivalencia entre lo verdadero y lo falso.

Por lo tanto, la fotografía nos sirve aquí para describir el Fake porque contiene inscrito un debate que nos lleva a la siguiente idea. Entre la ficción y la no-ficción se abre un lugar mestizo que reclama su espacio en toda su legitimidad. La existencia de una mezcla indefinida con elementos considerados reales y relatos de ficción según Rancière supone una revolución estética ya que "el principio de la poesía no es la ficción, sino una cierta combinación de los signos del lenguaje". No para consagrar la autoliteralidad, sino al revés, para sumergir el lenguaje en la materialidad histórica y social. "Es la circulación de este paisaje de signos lo que define la ficcionalidad nueva"²⁷, una ficcionalidad que dinamita la separación entre la verdad y la mentira como régimen representativo de las artes o *división de lo sensible*.

La separación entre la idea de ficción y la idea de mentira define la especificidad del régimen representativo de las artes. Es éste régimen el que autoriza las formas de las artes con respecto a la economía de las ocupaciones comunes y a la contraeconomía de los simulacros, característica del régimen ético de las imágenes²⁸.

No es un reinado exclusivo de la ficción, sino un borrado de la frontera entre la ficción narrativa y lo histórico descriptivo, lo que llamaremos **ficción-no-ficción**. Este nuevo nombramiento supone asumir que la política, como el periodismo y la ciencia en que se apoya para legitimarse, construyen ficción-no-ficción.

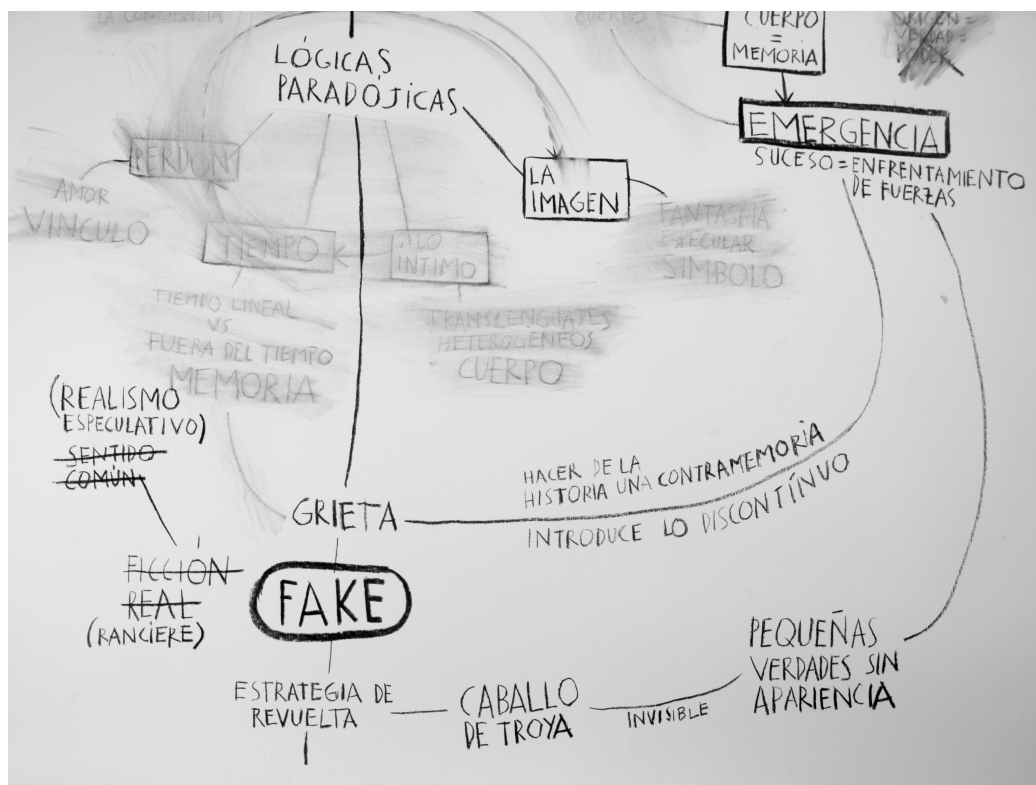
²⁷ RANCIERE, J. (2002), *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio de Salamanca. Pp. 61-62

²⁸ *Ibid.* P. 60

La política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones", es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.²⁹

Implica considerar que los estratos jerárquicos basados en la supuesta objetividad universal, son sólo débiles nociones construidas en base a la fe y que sirven para mantenernos dentro de los límites que nos autoimponemos. Por último, esta consciencia permea una potencialidad, abriendo un espacio indefinido que podemos ocupar y utilizar para generar narrativas que "vuelven a poner en tela de juicio la división predeterminada de lo sensible"³⁰

El Fake es entonces un espacio liberado, aunque sea sólo temporalmente, como las Zonas Temporalmente Autónomas (TAZ) de Hakim Bey. Conscientes de su propia caducidad y de su fracaso entendido como éxito. Puesto que sólo a través de la revelación de su fraude se puede activar la revelación que nos ofrece. Son heterotopías que funcionan como una liberación psicotopográfica, que practican el camuflaje, o lo que Bey llama la *voluntad de poder de la desaparición*.



El Fake como género

Pasemos a analizar el Fake como género. Alberto Nahum García hace un resumen de sus principales características:

²⁹ Ibid. P.67

³⁰ Ibid. P.70

Cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción conocidos por el espectador: el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en off solemne, el no-control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos, la reubicación de declaraciones reales o la exhibición del propio proceso de producción y realización. [...] Los realizadores de fakes tratarían de conjurar el engaño audiovisual aplicándoles su mismo procedimiento: reactivar la conciencia crítica ante la imagen mediante otro falseamiento más, evidente e identificable para miradas instruidas, de ahí a importancia que se le otorga al receptor y a sus competencias interpretativas en este subgénero.³¹

Aquí se introduce la importancia del rol del espectador. La recepción de la información como una dialéctica entre sujeto y realidad. Las teorías de la recepción del texto, que rebaten la idea del texto como algo inalterable y unívoco, nos dibujan un receptor intérprete que resignifica el discurso.

La falsificación audiovisual pone en jaque la credibilidad del espectador al apropiarse de los modos y las convenciones de la no-ficción. Estas imposturas posmodernas que se adueñan de la verosimilitud documental contienen, implícitamente, un aviso en torno a la supuesta evidencialidad de las imágenes y sugieren la imposibilidad de las representaciones para garantizar la verdad de lo que reflejan.³²

Tal y como afirma García Martínez, este tipo de estrategias tienen como fin una reflexividad metalingüística, que pretende evidenciar las contradicciones y desconfianzas acerca de la indicialidad de la imagen, esto es de su transferencia de la realidad como rastro o huella.

El Fake nos hace comprender que la imagen es solo una superficie vacía. El símbolo que antes denominaba la realidad ha sustituido o aniquilado la realidad, para ser sólo simulacro. Lo real que se diluye en el magma semiótico, es “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo”³³, dice Baudrillard.

En cuanto a las propiedades estilísticas del género, que en realidad es heterogéneo e inclasificable, García Martínez y Fontcuberta nos apuntan recursos ampliamente utilizados para dar credibilidad, de los cuales hacemos una síntesis:

- **Mantiene la coherencia del género documental:** argumentación lógica, explicaciones o análisis, sin una jerarquía clara ni control del realizador. Entrevistas donde los actores simulan sorpresa o incomodidad ante la cámara. Voz en off que valida y otorga autoridad epistemológica, movimientos y zooms de la espontaneidad de la cámara al hombro. Testimonios reales que se adaptan en el montaje al discurso del documental. Presentación del director.
- **Referencias creíbles.** La credibilidad se consigue acumulando detalles que cieguen la mirada sospechosa, además de inventar referencias y autores inexistentes, en lo que es una intertextualidad falsa.
- **Contexto:** Debe presentarse en un contexto que le de la coherencia al mensaje y que esté dirigido a un público específico.

³¹ GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2006) La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. Revista Zer, n. 22, Universidad del País Vasco, pp. 308-312

³² Ibid. p.303

³³ BAUDRILLARD, J. (1984) Cultura y simulacro. Barcelona, Kairós, p.11

Aunque este esquema describe las tácticas de un tipo de Fake cinematográfico, es extrapolable a otro tipo de prácticas. El cine y el documental están muy ligados al Fake, entre otras cosas porque son medios ampliamente legitimados ante el público, y nos ofrecen una sensación de inmersión o suspensión de la realidad (aunque suene paradójico). Por otro lado, el montaje y la estructura lineal temporal del cine nos dan una sensación dramática donde la narrativa ayuda a dar credibilidad. Sin embargo la fotografía, la performance e incluso el net.art, como veremos más adelante, usan también el Fake. En estos casos, la estrategia es siempre la misma. Se camufla un discurso ficticio dentro de una forma de comunicarlo que consideramos verídica: los telediarios, la prensa, un museo, tu trabajo, o la radio. Adoptando la forma y subvirtiendo el contenido, esa aparente normalidad hace aún más potente el mensaje. Obliga al espectador a interpretar y evaluar lo que está viendo, ya que lo que ve es increíble pero parece cierto.

¿No es esta la sensación que tuvimos al ver caer las torres gemelas?. Porque el camino del Fake se puede hacer a la inversa. Es el caso del falso Fake: realidad que parece ficción³⁴. Un acontecimiento inverosímil, basado en una serie de coincidencias y casualidades tan improbables que parece mentira. Sin olvidarnos de toda la paranoia alrededor del 11S, la llegada a la luna y otros acontecimientos espectacularizados que nos hacen pensar que las guerras, las medidas de seguridad ciudadana, o la guerra fría son consecuencias de grandes Fakes planificados por EEUU y sus empresas. Como dice Fontcuberta “una cultura que hoy se recrea en la desmemoria histórica y en la ficción. [...] Construcciones icónicas para las guerras icónicas, escenarios inexistentes para las guerras inexistentes.”³⁵

En conclusión, El fake puede ser interpretado como “una forma paradójica de exorcismo”³⁶, que nos produce una colisión entre la realidad y el deseo o el horror. Es una brecha entre lo que era, lo que podría ser y lo que es. Abre un espacio de posibilidad que saca las utopías y distopías que habitan en el inconsciente colectivo.

³⁴ Aquí se entiende lo cierto o lo real como lo que se instaura como un elemento más a tener en cuenta por ciudadanos, gobiernos, historiadores, etc. Se actúa en consecuencia con la realidad que genera ese elemento.

³⁵ FONTCUBERTA, (2015), op.cit., p.167.

³⁶ DE FELIPE, F, (2001) El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos). En SÁNCHEZ NAVARRO, J, e HISPANO, A. Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción, Barcelona, Glenat, p. 39

2.1. Artistas del género.

Repasemos algunos artistas que han trabajado con este medio, consciente o inconscientemente. Sin pretender hacer un compendio exhaustivo, las obras siguientes nos darán algunas referencias sobre las que conformar una noción del Fake en torno a la revuelta íntima. Sobre todo a través de la fotografía y del cine, pero también la radio, o la performance, el género se extiende a lo largo del tiempo y en proyectos diversos: diarios personales, grandes falsificaciones, instalaciones en museos, o acciones en espacios ajenos al mundo del arte o de la representación.

2.1.1. El montaje



Fig. 14. Fotograma de la película F de Fake, Orson Welles, 1974.

Aunque sin adentrarnos más profundamente en el cine, debemos citar al referente F de Fake (1974) de Orson Welles. En los primeros cinco minutos del film, el montaje consigue sacarnos por completo de la realidad. Nos inunda con un tsunami de información que nos deja aturridos, para después seducirnos con la historia de un falsificador de cuadros. El propio film es también un fraude, lo que nos confronta con una reflexión sobre el propio lenguaje cinematográfico. Opera con la veracidad del género documental para investigar la naturaleza de la autoría y la autenticidad, en torno al arte y la pintura. La película recupera un género que Welles ya había utilizado con éxito 30 años antes: su radio-drama "La Guerra de los mundos", la adaptación a la radio del libro de ciencia ficción que escribió H.G. Wells en 1898. Ésta nos sirve para comprender la metodología del género.

Se emitió en directo en la noche de Halloween desde la CCB de Nueva York, en 1938. La historia trata de una invasión extraterrestre en Inglaterra. El drama partía de unos hechos tan inverosímiles que trataron de compensar dándole al guión un aspecto más realista. Consiguieron adentrar al público en la dramatización a través del ritmo de lo anodino de un noticiario que va interrumpiendo una emisión de un concierto. Aunque al principio de la emisión, en medio y al final, se anunciaba que aquello era sólo una representación, causó relativo pánico a la población.

Comienzan con el escepticismo del científico Profesor Pierson que asegura que las explosiones recientemente descubiertas en Marte no son nada de lo que preocuparse puesto que a vida en Marte es casi imposible. Para luego ir desgranando una historia en la que ejércitos enteros se trasladan miles de kilómetros en menos de 15 minutos. Pero la apariencia de la realidad ya había hecho su efecto y los

espectadores estaban aterrados llamando a la policía. Orson Welles tuvo que dar una rueda de prensa y pedir disculpas por haber metido al país en un estado de excepción.

En el fragmento escogido del guión se ven los elementos principales que construyen la veracidad: la voz escéptica de Phillips, figura del científico, del conocimiento legitimado. Música de Debussí al piano en directo para los interludios, que generaba una aparente normalidad y al mismo tiempo un ambiente inquietante, y un trepidante corte con noticias de última hora que irrumpen constantemente en el discurso normal del concierto.

PHILLIPS. Señoras y señores, se trata de un telegrama dirigido al profesor Pierson remitido por el doctor Gray del Museo de Historia Natural, de Nueva York. Les cito:

9: 15 TARDE, HORA OFICIAL DEL ESTE. SISMÓGRAFO REGISTRÓ UN TEMBLOR DE INTENSIDAD CERCANA A TERREMOTO DENTRO AREA DE RADIO TREINTA KILÓMETROS DE PRINCETON. RUEGO INVESTIGUE. FIRMADO: LLOYD GRAY, JEFE DEL DEPARTAMENTO DE SISMOGRAFIA.

Bueno, Profesor Pierson, ¿esto podría guardar alguna relación con las explosiones observadas sobre el planeta Marte?

PROFESOR PIERSON. Lo dudo. Es probable que se trate de un meteorito de extraordinario tamaño, y su caída es una mera coincidencia en este momento. No obstante, nosotros iniciaremos una investigación mañana a la luz del día .

PHILLIPS. Gracias profesor. Señoras y señores, desde el Observatorio Astronómico de Princeton, Nueva Jersey, hemos estado conversando en directo durante los últimos diez minutos con el profesor Pierson, sobre las misteriosas perturbaciones en la superficie del planeta Marte. Devolvemos, ahora la conexión a nuestros estudios centrales de Nueva York. Habló para ustedes Carl Phillip.

CONTROL: música suave de piano 10 segundos y desvanece.

LOC 2 . Señoras y señores, nos llega un despacho de la agencia Intercontinental Radio, de Toronto, Canadá. El profesor Morse de la Universidad de Macmillan manifiesta que se han observado un total de tres explosiones en el planeta Marte entre las 7: 45 horas y las 9:20 de la tarde, hora oficial del este. Ello confirma los anteriores informes recibidos de los observatorios americanos. En este instante, nos llega una última hora desde un lugar muy próximo a nosotros, Trenton, Nueva Jersey, comunica que a las 8.50 horas de la tarde, un enorme objeto ardiente, que se supone pueda ser un meteorito, ha caído en una granja de las cercanías de Grovers Mill, Nueva Jersey a 22 kilómetros de Trenton. El resplandor fue visible en un radio de cientos de kilómetros y el ruido del impacto se oyó en sentido norte hasta la ciudad de Elizabeth.

Les comunicamos que nuestro reportero Carl Phillips ya se dirige con la unidad móvil al lugar del suceso, para facilitarnos más información tan pronto como pueda llegar desde Princeton. Entretanto, vamos a conectar con el Hotel Martinet en Brooklyn, donde Bobby Millette y su orquesta, están ofreciendo un programa de música de baile³⁷.

Lo interesante de este Fake es cómo se escamotea en el relato de lo real. Momentáneamente, la ficción se vuelve factible, verosímil. Al contrario que en el docudrama -una ficcionalización de hechos reales-, Welles nos está realizando -de hacer real, pero también en el sentido de montaje en el cine- una ficción. Hace verídico un suceso increíble, a través de la introducción del aburrimiento, de lo normalizado, de lo esperable.

Estas estrategias son las que usará para F de Fake, con otro lenguaje también legitimado como es el documental. Aquí su genio de realizador nos habla también sobre el montaje como principal herramienta de creación de narrativa. Los cortes incesantes, las cámaras en movimiento, los planos robados, nos van contando una historia que adquiere coherencia en su fragmentación. Nos produce la curiosidad del que está descubriendo una historia en la realidad, como un espía que está tratando de hacerse a la idea de la narrativa detrás de sucesos inconexos: un encuentro, una mano que se acerca, un paquete que se entrega... El Fake nos devuelve una pregunta que tenemos que responder nosotros.

³⁷ "La Guerra de los Mundos". Fragmento del Guión radiofónico. Traducción al castellano de Jorge Álvarez. Recurso online. Consultado por última vez el 1 de sep. 2015. http://www.abc.es/gestordocumental/uploads/Cultura/guion_%20espa_%20orson.pdf

2.1.2. Contextos y apariencias



Figs. 15 y 16. Fotografía de la serie "Fauna". Pere Formiguera y Joan Fontcuberta, 1999. Y recorte de periódico de la noticia como si fuera cierto.

El trabajo del fotógrafo catalán Joan Fontcuberta es todo ello un gran Fake. Infiltra sus fotografías de ficción en contextos científicos o legitimados. Sus fakes son vacunas en forma de ficción que generan anticuerpos en el organismo, preparándonos para la infección de una realidad hipersaturada de imágenes que consideramos reales³⁸. La ficción-no-ficción como vacuna contra la infección de lo real. Su revuelta tiene que ver con esta necesidad de desvelar los mecanismos de creación de significados.

El trabajo que realizó en colaboración con el escritor Pere Formiguera, Fauna, se convertiría en su modus operandi para el resto de sus obras posteriores. Construyen un bestiario ficticio que recubren de una apariencia coherente de verosimilitud. Cuando lo presentaron por primera vez en 1989 en el Museo de Zoología de Barcelona, el 27% de los visitantes adultos y con titulación universitaria pensó que aquellos documentos eran auténticos. Ellos resumen así la intención del trabajo:

En síntesis, proponemos una reflexión no sólo sobre el realismo y la credibilidad de la imagen fotográfica, sino también sobre el discurso científico y el artificio subyacente a todo mecanismo generador de conocimiento, incidiendo sobre la multiplicidad de facetas que afectan a diversas disciplinas de creación.³⁹

Lo interesante en Fauna y otros trabajos posteriores que han llegado a los medios como noticias verídicas es, como en el caso de Welles, que consigue introducirse como un Cabayo de Troya dentro del imaginario

³⁸ Conferencia de Joan Fontcuberta en las sesiones EED en Fundación Telefónica. Recurso online. Consultado por última vez el 15 de agosto 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Rppa_477008

³⁹ Colección Macba, Recurso online. Consultado por última vez el 20 de junio de 2015. <http://www.macba.cat/es/fauna-1659>

que conforma lo que consideramos real. El valor de estos documentos no es la construcción de un relato de ficción, sino la construcción de una no-ficción que acaba en los periódicos. Abriendo un espacio donde se puede uno cuestionar y preguntar acerca del propio medio fotográfico, como herramienta de generación de imágenes hegemónica e instrumentalizada.

En obras posteriores Fontcuberta ha seguido explorando estas cuestiones. Para mantener la capacidad de verosimilitud, ha llegado a eliminar su nombre o ponerse un pseudónimo para que no se reconociera el fraude. Por ejemplo, firmando como Ivan Istochnikov la exposición "Sputnik: La odisea de la Soyuz 2" en la Fundación Telefónica en 1997 que trataba de un tripulante de una supuesta nave Rusa. Cuarto Milenio, el programa de televisión, contó la noticia como si fuera cierta. El mayor éxito de estos proyectos es efectivamente que acaban permeando en los medios, e incluido en enciclopedias como la enciclopedia astronáutica.

Fontcuberta es muy consciente de la necesidad de contar con un contexto adecuado, controla perfectamente el lugar donde se exponen las fotografías, porque es un factor clave para su legitimación. Deben ser otros los que legitimen la obra, y deben ser instituciones grandes y reconocidas. A pesar de sus precauciones, Fontcuberta es tan conocido que es difícil que nos sorprenda. Aunque de vez en cuando se entretiene en hacer alguna obra verídica para que no nos acostumbremos a pensar que siempre miente.

2.1.3. Archivo



Fig. 17. Fotografía de la serie OVNI archive, Rosell Meseguer, 2007-2012.. Cortesía de la artista.

Con el trabajo de Wells nos acercábamos al inconsciente colectivo desde el que aflora la paranoia y el pánico a través de la inserción de un imaginario que estaba latente en la época, y que representaba la universalidad del miedo al otro. El miedo justamente es el punto de partida de Rosell Meseguer para elaborar su "OVNI Archive".(2007-2012). Aunque no se trata de un fake voluntario, la artista trabaja precisamente en ese terreno ambiguo entre el documento y la creación. Formando una amalgama potente de archivos que desvelan y velan al mismo tiempo la memoria histórica sobre un suceso que en realidad, sólo pasó a posteriori, a medida que se van abriendo los archivos secretos de los estados.

Para Meseguer "El término OVNI aparece como metáfora de la posibilidad de ser, existir o ser simplemente una ficción."⁴⁰ Elaborando una analogía visual con los búnkeres de Río de Janeiro, que recuerdan a la forma esférica del OVNI, comienza a relacionarlo con las historias de espionaje, la guerra fría y la crisis actual. El proyecto tiene un formato de archivo que consiste en una colección que se va engrosando con publicaciones de periódicos, cianotipias elaboradas por la artista, dibujos, documentos originales, etc. Cada vez que se expone, el proyecto se adapta y muta en relación a los distintos contextos locales, incorporando nuevos documentos y maneras de mostrarlo. La flexibilidad y longevidad del proyecto, le permite realizar un diálogo con distintas épocas, desplegando líneas de relación con distintos espacio-tiempos. Relacionando las historias locales con procesos que suceden a a nivel internacional.

Las mezclas de tipos de archivos, y la utilización de formatos fotográficos analógicos y que hacen referencia a la parte más objetual de la fotografía (fotografados, cianotipias, etc), nos remiten a un tipo de imágenes más construidas, más soñadoras. Mientras nos entrelaza este tipo de imaginario con uno más terrenal, como es la prensa, noticias y documentos. Toda esta puesta en escena le permite plantearnos, como espectadores, una revisión histórica en la que nos cuestionamos los propios sistemas de investigación y construcción de historia, y sus consecuencias sociopolíticas y económicas. En el 2012 acaba el proyecto con una publicación-libro de artista que recoge el archivo, las distintas exposiciones, y textos de Pedro Medina u Olga Fernández entre otros.

2.1.4. Relatos de autoficción.



Fig. 18. Página del libro "True Stories- autobiographies", de Sophie Calle. 2010.

"Mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira"⁴¹

La fotografía de autoficción es una retórica que ya se originó al comienzo mismo de la fotografía, como apuntábamos al principio. Bayard, uno de los inventores de un método fotográfico, se realizó un

⁴⁰ Entrevista de Sonia Becce con Rosell Meseguer. Cortesía de la artista.

⁴¹ CAMARZANA, S., Sophie Calle: "Mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira" El Cultural, 03/03/2015. Recurso online. Consultado por última vez el 25 de julio 2015. <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Sophie-Calle-Mi-arte-es-una-ficcion-real-no-es-mi-vida-pero-tampoco-es-mentira/7474>

"Autorretrato ahogado" en 1849, acompañado de un texto que explica que se suicidó porque el gobierno Francés no compró su patente y sí la del daguerrotipo.

Sophie Calle recoge este estilo de manera intuitiva. Comienza en los años 70 a hacer fotografía, alejándose del estilo impactante o retórico de la imagen que primaba en ese momento, y acercándose más a lo que ahora se llamaría postfotografía: deja que otras personas realicen las fotografías, y desdibuja las fronteras entre relato de ficción y realismo. Gana el premio Haselblad en 2010 finalmente, reivindicando la vigencia de una obra que en su momento fue denostada por galeristas y colegas, ya que sus fotos no buscaban una belleza estandarizada de la imagen, y necesitaban el apoyo del texto. En aquel momento no tenía sentido en el mundo de la fotografía pero ahora mismo es un discurso que sigue educando a las generaciones de jóvenes artistas.

En su trabajo "True Stories- Autobiographies" (2010), un libro publicado a raíz del premio, despliega su estilo concreto y autobiográfico que se entrelaza con una narración que ficcionaliza. La línea que separa lo creado de lo que ha sucedido *en realidad* está completamente desdibujada. En la introducción del libro Gunilla Knappe dice que "sus fotografías rara vez están solas, sino que interactúan con el texto, de acuerdo con la idea post-estructuralista de que todos los lenguajes tienen el mismo valor. Nos desafía a reflexionar en las posibilidades y limitaciones de la fotografía." Esa relación con el texto le permite enlazar con la narrativa de ficción. Enmarcando sus historias dentro de una especie de realismo mágico. Mitad creado mitad encontrado. Este a continuación es el que corresponde en el libro a la imagen de arriba.

El Cerdo.

Es una historia tonta. Yo tenía alrededor de treinta años. Un hombre telefoneó para decirme que teníamos un trabajo similar, y que teníamos que quedar. Siempre estaba preocupada de haberme perdido algo así que accedí. Cuando llegó, me dijo que su arte consistía en parar mujeres en la calle y pedirles que durmieran con él. Bueno, dijo, ¿no trataba en uno de mis proyectos conseguir que durmieran en mi cama gente desconocida? Me dijo que me llevaría a una barbacoa. Me pasó toda la tarde de criada, friendo salchichas, sirviendo y limpiando. El tiempo pasa más rápido cuando estás ocupada. Más tarde me llevó hasta la puerta de mi casa. Se inclinó sobre mí y buscó mis labios. Le empujé. "¿Qué te hace creer que quiero besarte?" Protesté. "Bueno, de todas maneras", me contestó, "comes como un cerdo". Todavía hoy, después de todos estos años, sus palabras me persiguen. No puedo recordar nada de él, aunque todavía está sentado en mi mesa⁴².

Como se ve en el extracto, no trata de contar lo que sucedió exactamente, pero tampoco de elaborar un discurso poetizado paralelo a los hechos. Va superponiendo impresiones, afectos, datos y conversaciones para darnos una idea de lectura de la imagen. Una imagen que nos devuelve una visión irónica y desfigurada del propio relato. Lo que genera es un espacio íntimo donde se mezclan el terror y el deseo, dejándonos la sensación de no saberlo todo, y de querer saber más.

⁴² CALLE, S. Extracto publicado en The guardian del libro. 9/1/2011. Traducción propia. Recurso online. Consultado por última vez el 10 de agosto 2015. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/09/sophie-calle>

2.1.5. Estética de la desaparición

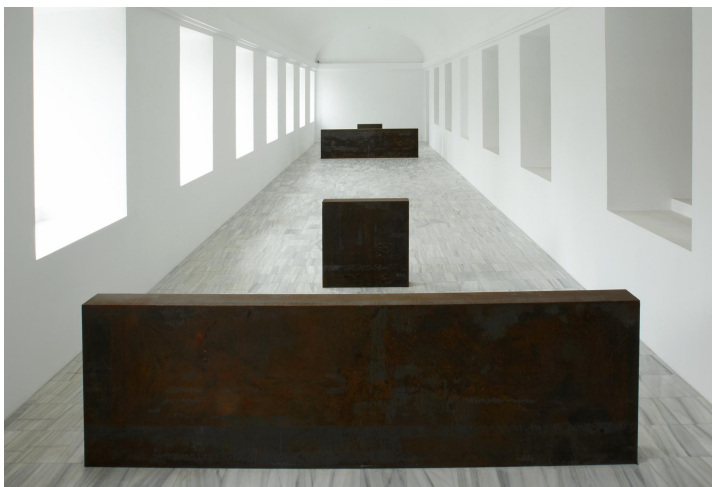


Fig. 19. Escultura definitiva en el Reina Sofía de Richard Serra Equal Parallel/Guernica-Bengasí. 2005.

38 toneladas se autodenomina como un documental de ficción que parte de una obra escultórica para hacer una obra de videoarte. Se fija en la desaparición de la pieza de Richard Serra Equal Parallel /Guernica-bengasí que compró el Ministerio de Cultura de España, y su supuesto enterramiento involuntario bajo el edificio de la tesorería.

En el vídeo se relata que tras ser expuesta en 1986, la obra es almacenada por la empresa Macarrón S.A. Debido al cierre por suspensión de pagos, la nave es embargada y el solar se convierte en una Tesorería de la Seguridad Social. Los cuatro enormes bloques de acero corten de 38 toneladas desaparecen sin dejar rastro. En 2005 se retoma el seguimiento de la obra y se descubre que muy posiblemente esté enterrada bajo el edificio actual de la tesorería o en sus jardines. Finalmente, el Museo Reina Sofía asume su desaparición y consigue a un acuerdo con el artista para comprar una réplica, que actualmente está expuesta de forma permanente en sus salas.

Lo que ya es un giro espectacular totalmente cinematográfico es que se convierte ese solar en un archivo de la tesorería sin saber que hay un tesoro en el subsuelo. Por lo que se convierte en el archivo del archivo. Todo apunta a que está en el subsuelo de la construcción o en el subsuelo del jardín.⁴³

El vídeo juega con el estilo documental para elaborar una hipótesis poética, que nos ofrece una perspectiva más amplia del suceso. La idea es que la propia desaparición y enterramiento de la obra se habrían convertido en una obra en sí misma. El suceso adquiere este sentido porque no se sabe a ciencia cierta qué es lo que ha pasado con ella. Su desaparición mantendría permanentemente activada la obra, dejando irresoluble el conflicto, asentándose en una problemática sin final. El vídeo consigue revalorizar el suceso planteándolo casi como una pieza de arte de acción involuntaria, que pone sobre la mesa el conflicto entre el mercado del arte, el museo, y la creación. ¿Qué ocurre cuando la obra ya no es custodiada por el museo? ¿Qué le da valor a una réplica? El museo como legitimador del valor de la obra de arte ante el público, el original como estatus de valor ante el mercado. Porque con la copia que les remite de nuevo Richard Serra, se intenta restituir la pérdida afirmando que el original se convierte en la obra nueva, y el original queda

⁴³ MURCIEGO, P., POPELKA, R., COMENDADOR, M., CATOIRA, E., (2009) 38 toneladas, min.1'26. Transcripción propia de un fragmento del vídeo. Recurso en línea. Consultado el 21 de julio de 2015. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/29/cultura/1243600219.html>

reducido a 38 toneladas de material sin ningún valor artístico. Esa transmutación inversa de la obra, como anti-readymade si se quiere, consiste en la destitución del status de la obra como tal para reinsertarla en el mundo común de los objetos: material de construcción. Pero este documental nos permite darle una segunda oportunidad, a un hecho que posiblemente sea más potente aún que la propia obra escultórica. Una oda a la estética de la desaparición que genera por sí misma una especulación artística.

2.1.6. Fake cotidiano.



Fig. 20. Fotograma de la presentación power point de Pilvi Takala "Working at Deloitte for a Month" (2008)

La performance de Pilvi Takala "The trainee" (2008) es un fake-performance. Se introduce como becaria en un departamento de una gran multinacional por un período de un mes. Durante ese tiempo, no hace ninguna labor y se dedica a no hacer nada delante del ordenador, o pasar el día dentro del ascensor. En la vida real de una empresa como Deloitte, consigue desbaratar la cotidianeidad del resto de trabajadores. Confronta a la gente con una rebeldía insólita, que pone de relieve el absurdo del trabajo como actividad productiva. Desestabiliza las relaciones empresa-trabajador, y trabajador-trabajo al provocar una situación de tensión desde la inacción.

Este Fake es interesante en tanto que no es la representación lo que se introduce en el contexto sobre el que incide, sino que se introduce con una performance en vivo. Ignoro si los empleados tuvieron la oportunidad de saber los verdaderos propósitos de la artista, o si supuso una verdadera revuelta dentro de la empresa. En todo caso, lo supieran finalmente o no, el Fake como tal también se extinguió en su brevedad, manteniendo su condición efímera, dado que de haberse alargado más, se habría desactivado su potencial.

La artista islandesa tiene otras obras similares, donde utiliza la performance en espacios cotidianos, como una heladería, o en el centro comercial, pasando completamente desapercibida. Cabe recalcar que su obra es específicamente performativa, y las imágenes que ofrece de sus intervenciones no están producidas. El público de sus acciones es la vida real, la gente que pasea por la calle. Esta inmediatez, que introduce el fake directamente en lo real, no en los medios que lo "realizan" supone verdaderamente una revuelta íntima, de la que a veces sólo ella es testigo. No utiliza el género del Fake como tal, pero su mecanismo se acerca mucho a lo que definimos aquí como Fake, y nos da pistas para entenderlo desde la perspectiva de las microhistorias cotidianas.

2.1.7. Noticiarios.



Fig. 21. Captura de pantalla de la televisión de la intervención de The Yes Men. "Dow Does the right thing" (2004).

The Yes Men es un colectivo que realiza breves performances en directo en grandes canales de televisión. Sus intervenciones ponen de relieve los mecanismos de veracidad del formato periodístico, y visibiliza los discursos anti-éticos de las grandes multinacionales. Sin embargo, su objetivo no es tanto hacer una crítica a los mecanismos de poder en los grandes medios, sino que los utiliza para introducir un debate ético y social dentro de la agenda internacional.

Una de sus intervenciones, "Dow does the right thing" (2004) consistió en hacer una web ficticia pero muy similar a la empresa Dow, relacionada con la catástrofe nuclear en Bophal. En el aniversario de los 20 años desde la catástrofe, la BBC cayó en la trampa y se puso en contacto con ellos a través de la web para pedirles una entrevista en relación con lo sucedido. Dow ha desestimado siempre su responsabilidad sobre la negligencia y ha conseguido evitar pagar ninguna indemnización a los miles de afectados aún hoy por la contaminación. The Yes Men aprovecharon la oportunidad para hacerse pasar por un portavoz de Dow para comunicar en la entrevista que finalmente accedían a pagar las indemnizaciones y limpiar la zona.

El fake duró dos horas, hasta que un verdadero portavoz desmintió todo, quedando en evidencia su falta de escrúpulos. En ese espacio de tiempo consiguieron que la noticia, que no hubiera pasado de un ligero recordatorio en los telediarios, se colocara en primera plana a nivel mundial, poniendo en una situación embarazosa a la empresa. Desgraciadamente, Dow no se dio por aludida y la indemnización sigue sin llegar a hacerse efectiva, pero dos artistas sin presupuesto consiguieron desvelar una realidad mucho más cruda de lo que nos gustaría a través de una especie de broma adolescente llevada al paroxismo.

Otras de sus intervenciones han tenido lugar en jornadas de encuentro empresarial, o conferencias de alto nivel, donde actúan del mismo modo. Se hacen pasar por una gran empresa y utilizan el lenguaje de traje y corbata para parodiar el discurso del capitalismo tardío.

2.1.7. Mitologías



Fig. 22. Fotografía de la pintura "Yes we have no bananas" de Pavel Jerdanowitch. 1924

Hay más ejemplos, incluso algunos Fake que se convirtieron en realidad y no hemos sabido de ellos, además de tantas falsificaciones, copias y réplicas que circulan como verdaderas obras de arte. Pero este podría ser uno de los primeros ejemplos de proto-fake consciente. "Yes we have no Bananas" es un cuadro expresionista pintado por un tal Pavel Jerdanowitch, pintor ruso muy conocido a mediados de los años 20 en la escena estadounidense que introdujo el estilo del Disumbracionismo.

Hasta que su autor, su verdadero autor, Paul Jordan Smith, desveló que su afán era sólo dejar en evidencia a la crítica de arte, revelando que él ni sabía pintar, ni era pintor. Su motivación era vengar a su mujer, la pintora de la familia, que había sido poco halagada como artista en los círculos de la crítica. Quería demostrar que la crítica no sabía distinguir entre un buen cuadro o uno malo y que sólo funcionaban en base a mitologías y economías de mercado.

El verdadero Paul Jordan Smith era editor literario de la revista "Los Angeles Times" y se le ocurrió la idea hablando con su amigo Edward Weston, el fotógrafo⁴⁴. Publicó una de los primeros ensayos sobre el Ulysses de Joyce y por lo tanto, estaba familiarizado con el contar historias y con los mecanismos de la creación de realidad en la prensa.

Es dudoso que hiciera quebrarse con esa revelación a todo el entramado del mundo del arte. Pero su inutilidad nos da una pista: no importa si era pintor o si pintaba bien. La cuestión es que introdujo un estilo, lo puso en circulación, y lo aderezó con una mezcla de exotismo y mistificación. Nos pone de manifiesto los mecanismos del mercado y del mundo del arte, que siguen vigentes hoy en día, aunque más sofisticados y más competitivos.

Desde el 2006 se celebra un concurso internacional de pintura "Pavel Jerdanowitch" que premia obras fuera de todo género. Una especie de anti-premio que oxigena la casposa estructura del mundo del arte, aunque sea sólo a nivel *underground*.

⁴⁴ DIEPEVEEN, L., (2014), *Mock Modernism: An Anthology of Parodies, Travesties, Frauds, 1910-1935*. Canada, University Toronto Press, p.298

2.1.8. Arqueología del futuro.



Fig. 23. Imagen del libro "Las Ciudades Perdidas" de J. Stathatos (1999)

El libro de las ciudades perdidas de J. Stathatos es una reconstrucción fotográfica y con tintes arqueológicos que nos describe ciudades perdidas. Dentro del compendio añade también sus propias creaciones, con la misma rigurosidad y documentación que las acreditan, proponendonos un juego en el que tenemos que descubrir por nosotros mismos cuales son ciertas y cuales son inventadas. Las fotografías de paisajes casi abstractas, de gran ambigüedad, contrastan con los textos minuciosos y detallados. De este modo las fotografías pueden significar muchas cosas, llevándonos a una dislocación como apunta Fontcuberta, que incide en las políticas generadoras de sentido y en su control:

Construir el paisaje implica expresar el lugar y el lugar es el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al cuestionar bajo qué dispositivos ideológicos, culturales y estéticos el entorno se articula como paisaje.⁴⁵

Su libro evoca las expediciones de viajes del siglo XIX, momento en el que la fotografía hace su aparición para retratar las exóticas ruinas que construyeron el imaginario colonial. Recuerda también al libro de las Ciudades Invisibles de Calvino, que imagina en boca de Marco Polo civilizaciones y humanidades extrañas.

El trabajo entonces tiene que ver con recoger los rastros del pasado para superponerle un imaginario propio, un deseo de lo que fue, un deseo proyectado hacia la atrás. Excava, como un arqueólogo, los planos de significados que se pliegan en el paisaje, y los abre a lo posible, construyendo una *arqueología del futuro*.

⁴⁵ FONTCUBERTA, (2015), op.cit. p.167

2.1.9. La realidad como ficción



Fig. 24. Fotograma del documental Dark Side of the Moon. 2002. William Karel.

El documental "Dark side of the moon" del año 2002, (el título traducido literalmente es la cara oculta de la luna, aunque en España se tradujo como operación luna) nos descubre un supuesto Fake de escala mundial, que estaría perpetrado por el genio de Stanley Kubrik financiado por el gobierno de Nixon. En otras palabras, la llegada a la luna planteada como un gran Fake de Hollywood. El propio director denomina este tipo de documental un "documenteur" que mezcla las palabras francesas documentaire y menteur (mentiroso). Lo que se llama mockumentary en inglés o falso documental en español.

Es un Fake del Fake, a la manera de Welles. Un ejemplo del camino a la inversa del fake: cuando un acontecimiento supuestamente real es tan inverosímil que nos parece un Fake. El documental explora esa sensación que hemos tenido todos ante sucesos de ese calibre que han sido televisados, espectacularizados en el telediario. Al mediarlos, adquieren una coherencia, una narrativa tan potente, que nos es difícil creer que son verdaderamente posibles. Si en el caso de Welles se jugaba con el imaginario extraterrestre, este documental recoge todas las teorías conspiranoicas de una era completamente mediatizada inmersa en su propio simulacro.

Se emitió el 1 de abril de 2004 en Francia por el canal Arte, día de los inocentes. Utiliza todas las estrategias que hemos descrito al principio, entrevistas falsas o sacadas de contexto, personajes ficticios con nombres de personajes de películas de Kubrik, etc. Como en F de Fake, los autores revelan el engaño al final del metraje, quizás por guardarse las espaldas. Pero lo cierto es que el Fake debe ser, en algún momento, desvelado, para que adquiera toda su potencia.

2.1.10. Fraude académico

98 vol. XVIII no. 6 (2013) METALURGIA INTERNATIONAL

EVALUATION OF TRANSFORMATIVE HERMENEUTIC HEURISTICS FOR PROCESSING RANDOM DATA

Dragan Z. ĐURIĆ¹, Boris DELILBAŠIĆ¹, Stevica RADISIĆ²

¹University of Belgrade, Serbia, ²Health Center "Stari Grad", Serbia

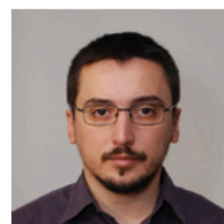
Key word: data mining, randomness studies, hermeneutic heuristics, EU support



Prof. PhD
Dragan Z. ĐURIĆ



Prof. PhD
Boris DELILBAŠIĆ



Doctoral student
Stevica RADISIĆ

Abstract: The improved understanding and proper application of simulation models for various domains, from e-government to e-learning is an appropriate riddle. In this significant paper, we increasingly understand how randomized heuristic algorithms could be unexpectedly applied to the intuitive processing of random data in a novel way. While such a claim might seem counterintuitive, it is supported by prior relevant work in this thriving field. We describe a robust conceptual tool for solving this promising challenge using transformative hermeneutic heuristics for processing random data. Accordingly, the main focus of our work is, obviously, the evaluation of such methodology on an encouraging and intriguing subject of finding in which ways people in an insufficiently developed country see the aid provided by European Community. This illustrative case clearly

Fig. 25. Artículo Fake publicado en Metalurgia internacional de Dragan Djuric, Boris Delibasic y Stevica Radisic. (2013)

El mundo académico también tiene sus fraudes. Los epistemólogos de la ciencia están alerta siempre para denunciar las irregularidades. El psicoanálisis, de hecho, ocupa un lugar privilegiado en las acusaciones de Mario Bunge, que se inventa una facultad de pseudociencias ironizando con ello:

Tercer año: Psicoanálisis jungiano, Parapsicología, Memética, Psicología evolutiva, Grafología, Seminario I. Trabajos prácticos: encontrar las sincronías entre tsunamis y terremotos políticos; tocar la flauta a distancia; explicar la última de las 10.000 religiones registradas en los EEUU como una adaptación al medio ambiente del Paleolítico; hallar el significado simbólico de los sueños de un terrorista notorio.⁴⁶

Este fragmento pertenece a un artículo de prensa, pero hay otros científicos que trasladan el debate a un ámbito más académico, a las revistas académicas especializadas. El primer ejemplo lo tenemos en el escándalo Sokal. Alan Sokal consiguió publicar en 1996 en la revista académica de humanidades Social Text un artículo titulado "La transgresión de las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica", en el que sostenía la tesis de que la gravedad cuántica era un constructo social. El mismo Sokal anunció al día siguiente en otra revista que el artículo era un engaño que pretendía denunciar a los filósofos posmodernos como Derrida, Kristeva o Lacan, que según él utilizan un pastiche de pseudociencia apoyándose en referencias grandilocuentes de la matemática y la física. El artículo desató un "escándalo académico" que tuvo como continuación el libro "Imposturas intelectuales"⁴⁷. Posteriormente, algunos de

⁴⁶ BUNGE, M. (2014). Facultad de pseudociencias. El País. 26 de sep. 2014. Recurso online. Consultado por última vez el 6 de julio de 2014. http://elpais.com/elpais/2014/09/26/ciencia/1411758492_579724.html

⁴⁷ SOKAL, A., BRICMOND, J. (1999), Imposturas intelectuales, Barcelona, Paidós.

los aludidos respondieron a las críticas en el libro "Imposturas científicas"⁴⁸ acusando a Sokal de dogmático y desconocedor de la filosofía francesa.

Lo que parece claro es que existe una brecha en ebullición entre el mundo de las ciencias sociales y las ciencias puras, que todavía está vivo, como demuestra el artículo de Dragan Djuric, Boris Delibasic y Stevica Radisic. Publicaron en la revista académica rumana Metalurgia International un artículo de título infinito: "Evaluation of transformative hermeneutics heuristics for processing random data" (2013) utilizando identidades falsas, para poner de relieve la proliferación de una cantidad de revistas académicas que en realidad no aportan nada y que no tienen un formato verdaderamente académico.

Esto nos trae a debate una serie de contradicciones que han surgido mucho durante el curso en las clases del máster, en relación a la idoneidad del formato académico para la práctica artística. Muchas veces, los artistas nos encontramos haciendo filosofía o historia del arte cuando nos embarcamos en proyectos de investigación dentro de la universidad, y es un reto conseguir llevar a nuestro terreno un formato que en principio es más adecuado para una especulación verbal, conceptual, o científica.

⁴⁸ BAUDOUIN, J. (Coord.), *Imposturas científicas*. Madrid, Cátedra, 2003.

3

Conclusiones

¿Os parece la falta de sinceridad algo tan terrible?

Porque es simplemente un método para multiplicar nuestras identidades.

Oscar Wilde, El retrato de Dorian Grey, 1891.

3

Conclusiones

En conclusión podemos decir que la noción de revuelta íntima nos impele a sentir la amplitud de la posibilidad. Instauro el constante desplazamiento. Se balancea dentro de ese frágil intervalo entre lo visible y lo invisible, entre la historia y la no-historia. Nos invita a aguantar incómodos la visión horrenda del perpetuo cambio, hasta conseguir que todo se parezca más bien a observar las olas del mar, brillando intermitentemente.

Lo que adquiere relevancia de la revuelta aquí descrita es que la producción poética influye sobre la memoria, y por lo tanto también sobre la memoria histórica colectiva. Aunque sea desde el punto de vista más anárquico, la revuelta nos mantiene pegados al cuerpo físico, y al cuerpo cultural al que también pertenece. No consiste solo en una alegoría fantástica que nos saca de la realidad, sino que se integra en la realidad a través de la ficción, abriendo un espacio que hemos llamado la ficción-no-ficción y que se sitúa entre lo real y lo imaginario como un puente, no como una línea divisoria. De hecho se puede habitar, no es solamente un lugar de tránsito. Aunque impreciso, al ponerle nombre, lo podemos considerar una *terra incógnita* que estudiar. En el esquema de la epistemología clásica, se situaría en la intersección entre las verdades y las creencias para convertirse en conocimiento. La ficción-no-ficción, por lo tanto, es solo una manera de acercarnos desde lo contemporáneo a algo que ya había dicho Platón.

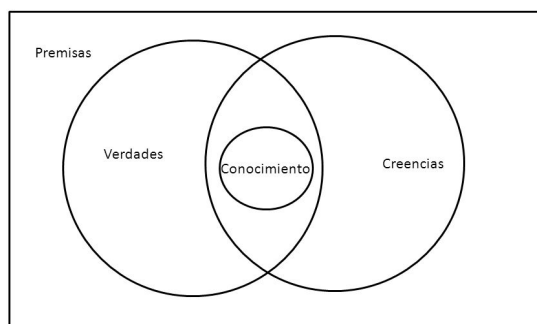


Fig. 26. Definición clásica del conocimiento.

Todo relato, en realidad, se compone de esas dos esferas que conforman las narrativas: datos e invenciones. Sin embargo, la estrategia del Fake –el fraude, la mentira–, es la única que nos revela claramente su naturaleza. Nos revela que está mintiendo, y como la frase “yo siempre miento”, el Fake nos deja ante una ambivalencia irresoluble que descoloca nuestras expectativas. Deja de importar si es cierto o es mentira, la cuestión es que su imagen está ya dentro de nosotros, porque ha conseguido emocionarnos: afectarnos.

La cultura en revuelta desde la perspectiva del Fake, es una cultura radical del simulacro y el camuflaje. Secuestra el efecto de lo real temporalmente, y nos hace tomar conciencia de ese espacio intersticial, nos permite ocuparlo, aunque sea de manera finita. Se esconde cautelosamente en el centro de la atención, como un caballo de Troya, de forma breve. Sólo hasta que llega el instante de su desvelamiento, y con él su exterminio. Su triunfo es acabar siendo descubierto, porque su fin no es más que efímero: desvelar por un momento que el rey está desnudo. Durante esa brecha el Fake opera en la mente del creyente y ese frágil intervalo es suficiente para imprimir una mirada que revise nuestros simulacros-verdad.

La revuelta íntima como marco, y el Fake como herramienta, nos recuerdan en definitiva que si todas las ideologías a las que pudimos aferrarnos están en crisis, nuestras heterotopías están en el sitio idóneo para hacer emerger un nuevo sentido a la Historia y a nuestra micro-historia. En el ámbito del arte el Fake es un formato ampliamente utilizado especialmente desde la vanguardia, y sigue siendo hoy una estrategia que bebe del rastro de la posmodernidad y de la cultura del simulacro que nos rodea, puesto que opera en sus mismos términos.

Para finalizar, aquí un pequeño manifiesto de la revuelta íntima que puede servir para cerrar del todo esta conversación. Aunque antes de nada debo aclarar una advertencia que hice al comienzo del texto. En la metodología decía que las siguientes 50 páginas estaban redactadas por mi Negro. Ya estamos en la página 51, y como imagino que el lector ya intuye a estas alturas que era *solo* un fraude, no me extenderé en explicaciones. Sólo decir que de hecho mi Negro existe, y que ha participado de forma crucial en la obra “Société Secrète de la Cité des Dames”. Es en “Pensar la otra” (ver anexo) donde se puede leer nuestro diálogo. Aquí es donde se acaba el Fake de este TFM, y donde uno puede relajarse porque la realidad vuelve a ser la misma. La universidad seguirá pidiendo trabajos firmados por sus autores, y los alumnos seguirán escribiendo como pueden sus trabajos. Espero que haya servido para lo que sirve un Fake, y nos abra a otros posibles mundos de investigación académica en el arte. Aunque quizás el Fake sólo sirva realmente para el que lo ha pergeñado, y lo único que podemos transmitir es el testigo escrito de su proceso. Es así como puedo decir que al menos yo he encontrado una manera de contar que me es útil, a través del diálogo, de lo concreto, de lo específico y cotidiano. He encontrado una manera de investigar que sobretodo pasa por pl(h)acer del juego.



Fig. 27. La falsa navaja de Ockham, (el símbolo del método científico, convertido en símbolo del método pseudocientífico del Fake.)

Pequeña síntesis de la revuelta íntima

El tiempo de la revuelta toma forma de contramemoria y de no-historia, una amnésis que refunda y desplaza nuestra historia para abrirnos a lo posible, utilizando la potencialidad de la crisis. Su tiempo invoca tanto la refundación como su destrucción o su caducidad.

La revuelta es un acto íntimo, poético, casi invisible. Sucede más allá de la mirada escopofílica, en la presencia, porque es en los cuerpos presentes que se inscribe nuestra genealogía, escapando a toda especulación universalizante. Se enorgullece de su parcialidad y subjetividad, su posicionamiento y limitación.

La revuelta es inmediata, en tanto que no está mediada. Sus imágenes se producen por y para sus propios usuarios en proporción 1:1, cara a cara. En el vínculo clandestino de relaciones se ritualiza y sociabiliza la revuelta clandestina.

Se debe preservar la lógica interna de la conciencia, única lógica a la que se rinden cuentas. Una lógica paradójica cuya armonía reside en el caos, la heterogeneidad y en la potencialidad de la memoria creadora.

La revuelta es un carnaval, no un trabajo. Es una poética del juego en tanto que existe en el pl(h)acer del hacer.



fig. 27-A. Intervención en museos. "Real Fiction outside" (Ficción real fuera), Coco Moya. 2013-2015.

D

Obras

D.1. Wunderblock. By heart	p.54
D.2 La Decencia	p.57
D.3 Société Secrète de la Cité des Dames	P.60

D

Obras

D.1. Wunderblock. By heart.

Libros de artista. Serie de 3 álbumes desplegables de tirada única. "By heart: De memoria.", 2011-2015



Fig. 28. Imagen de la instalación del a obra desplegada.

La obra "Wunderblock. By heart" consiste en tres álbumes desplegables que forman un tríptico. Es un archivo que se embarca en un proceso paradójico entre la conservación y la alteración de su propia memoria.

Partiendo del esquema archivístico del album familiar, el proyecto pretende reactualizar y desplazar los recuerdos de una memoria profunda, arraigada en lo afectivo más que en el acontecimiento.

El proceso se inspira en la descripción que hace de la memoria Freud, cuando la compara con una pizarra mágica (en alemán wunderblock). La memoria tiene una parte indeleble que queda inscrita en el fondo de la pizarra, y es capaz de contener nuevos registros en la superficie. Una vez se borra lo que hay en la superficie, la información pasa al fondo y no se puede borrar del todo, formando una amalgama de recuerdos superpuestos inaccesible a la conciencia.

La segunda parte del título hace referencia a la expresión en inglés "by heart" que se traduce como "aprender de memoria", y que delata una concepción de la construcción de la memoria más relacionada con lo emocional y lo afectivo ya que "by heart" significa literalmente "de corazón".

Si el significado, según Adorno, emerge a través del montaje del material, con este álbum no se pretende borrar, sino montar los recuerdos, abriéndolos a distintas posibilidades de relación, combinación o

concatenación. Haciendo emerger en la capa consciente de la memoria toda la amalgama de emociones y entramados que pertenecen a la capa no visible, el inconsciente, con el fin de hacerlos desplazables.

Este juego de visibilidad y desplazamiento configura la imagen resultante en estratos. Una arqueología a la inversa, que se tapa a sí misma cuando descubre algo. Un registro que acaba tomando la forma hojaldrada a la manera del palimpsesto.

Descripción detallada

Los tres álbumes forman un tríptico. Son fotografías tomadas durante los años 2010 y 2011 que pertenecen a mi archivo personal. En principio sólo tienen una significación para mí. Son momentos no especialmente relevantes pero que pertenecen a una época importante de mi vida, y que en resumen describen toda una vivencia que me ha marcado. La incapacidad para poder asimilar esa información emotiva de una manera racional me ha hecho tener que ir velando las fotografías, superponiéndolas unas a otras. Y acabar tapando algunas de sus partes con pan de oro. El pan de oro simboliza de alguna manera un espacio sin información, un tapado definitivo de los recuerdos, una vuelta a la capa inconsciente e invisible a la memoria consciente, una vez han sido ya asimilados de otra manera. La idea es seguir añadiendo esa última capa poco a poco hasta que se queden sólo en una superficie dorada, según vaya sintiendo que puedo hacerlo.

El formato elegido hace que el album se convierta en un cartel desplegable. Al doblar el cartel en forma de libro la imagen se desestructura aún más, se convierte en un libro ilegible, hecho sólo de imagen entrecortada, superpuesta. La posibilidad de hacer un poco de zoom hacia atrás, y abrir el cartel, no acrecienta demasiado la comprensión de la imagen, pero sí acentúa la intención de entender que el proceso que se detalla en el libro no es una narrativa cerrada sino que pertenece a algo más grande. La mejor forma de ver estos libros es plegados y poder abrirlos uno a uno, para sentir precisamente esta experiencia.



Fig. 29. Fases mientras se abren los álbumes.



Figs. 30, 31 y 32. Álbumes desplegados.

D.2 La Decencia

Instalación. Vídeo de 2", audio en directo y certificado. 2015.



Fig. 33. Videoproyección de "La Decencia"

Pregúntate en qué consiste la *producción* en la Era del Simulacro. ¿Qué es la *clase productiva*? Quizás tengas que admitir que dichos términos han perdido su significado.⁴⁹

La Decencia problematiza el tema de la ocupación y la desocupación. Es decir, en lo que se ha convertido lo que antes llamábamos trabajo. La generación perdida, a la que pertenezco, está desclasificada. La sobrabundancia de conocimiento impone expectativas abortadas por el nuevo estatus: La precarización. Un nuevo estatus que en el fondo nos está advirtiéndolo sobre una cuestión aún mayor, sobre la verdadera necesidad de trabajar. Esta desfiguración del trabajo, en tanto que ocupación de nuestro tiempo, desfigura también las subjetividades y las convierte en un informe o uniforme ni-ni.

El territorio de la ocupación no es un solo sitio físico, y ciertamente no se encuentra dentro de algún territorio ocupado existente. Es un espacio de afecto, materialmente apoyado por una realidad rasgada. Puede actualizarse en cualquier parte, en cualquier momento. Existe como experiencia posible. Puede consistir de una secuencia compuesta y montada de movimientos a través de muestras de puestos de control, casetas de seguridad en los aeropuertos, cajas registradoras, vistas aéreas, escáneres corporales, trabajo disperso, puertas de vidrio giratorias, tiendas duty free.⁵⁰

Los trabajos de la Decencia componen una investigación audiovisual y performática que trata de darnos algunas claves para una autonomía psicotopográfica. Una revuelta íntima que se esconde en los pliegues de

⁴⁹ BEY, (2015), op.cit., p.235.

⁵⁰ STEYERL, H., (2011) El arte como ocupación. Recurso online. Consultado por última vez el 13 de mayo del 2015. <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>

una realidad *aparentemente* normal, sin acontecimientos *aparentes*. Una lucha que Nietzsche describiría como “pequeñas verdades sin apariencia” y Hakim Bey como Zona Temporalmente Autónoma. Esto es, un espacio donde ocurre lo posible, y donde se trata de ofrecer resistencia desde el juego y el secreto. Hacer como si se trabajara pero sin trabajar, usar la radioescucha como espacio liberado, y hacerse certificados falsos, son pequeños actos que sólo le conciernen a uno y por lo tanto se sitúan fuera de toda representación posible o mediada, en el lugar de lo cotidiano y lo íntimo. Significa superponer a la realidad una capa de ficción que lo sabotea desde dentro. Esta revuelta íntima, de la que habla Julia Kristeva, aún posibilita la generación de una identidad no sujeta, un no-sujeto, desestandarizado, “indecente”.

En resumen, se trata de cómo el individuo contemporáneo es indefinido, y al mismo tiempo está sujeto por su contexto, y de las posibles estrategias íntimas que se re-vuelven contra la inutilidad del trabajo como constructor de identidad o de relación.

Descripción detallada de la instalación

La instalación consiste en tres elementos: la proyección de dos vídeos en paralelo en los que se puede ver a un sujeto trabajando cara al público en dos contextos muy distintos: en el centro comercial Alcampo y en la feria Arco, pero realizando un trabajo muy similar de atención (no de venta) al público. Una serie de textos impresos enmarcados en la pared con ofertas de trabajo traducidas del Danés automáticamente en internet y dos altavoces que emiten sonido directo del canal de radioescucha llamado "Insultos a tope".

Videos: Desobediencia íntima.

La proyección de los vídeos corresponde a una performance en dos trabajos cara al público en los que atendía a la gente, uno en Arco para una galería y otro en Alcampo para Duracell. En un acto de desobediencia íntima traté de no trabajar el máximo tiempo posible quedándome inmóvil sin acercarme a la gente. En los vídeos se trata de vaciar el espacio de la ocupación. Desocuparla a través del vaciado de la voluntad. Abrir el grifo interno para dejar que salga toda la energía. Un motín invisible. La apariencia normalizada esconde o disfraza los mecanismos de desobediencia camuflada. Es un juego de violencia pacífica. Es un polizón, un caballo de troya.

Certificado: El Dorado.

El certificado es una oferta de trabajo publicada en una web de búsqueda de empleo en Dinamarca. Al no conocer el idioma, necesitaba la herramienta de Google Translate para comprender el contenido de la oferta, lo que resultaba en una desfiguración del mensaje que se me hacía incomprensible.

Este ejercicio de titlitis me sitúa dentro de un sistema al que trato de entrar pero al que no quiero pertenecer. Demarca el espacio que ocupo mientras no estoy oficialmente trabajando. Esta especie de búsqueda del dorado, donde se rebajan las expectativas de uno mismo. La inserción laboral es una herramienta de control social, que nos modela para ser aptos y encajar en un sistema de capitalismo salvaje, más parecido al canibalismo. Considerar mi independencia del sistema, mis posibilidades de acción, me dan una cierta sensación de ser libre. Certificarme a mí misma me devuelve una imagen del tiempo perdido, del intento, del movimiento. Y por otro lado me dispone en un punto fronterizo, me pone cómoda en un espacio incómodo, al que nadie quiere pertenecer. Le pone nombre a ese espacio y gracias a eso lo hace digerible.

Audio: Insultos a tope.

El último elemento de la instalación es un audio en directo que proviene de una aplicación de radioescucha o Walki-talkie online en la que hay diversos canales tipo chat donde conectarse. El canal se llama "Insultos a tope". Es un espacio dedicado a insultos de todo tipo, incluyendo insultos racistas, xenófobos, sexistas o violentos. En este tipo de reductos aún no estandarizados por el "buen rollo" regulado de las redes sociales, florece una incorrección liberadora y radical que desvela todavía una necesidad humana más allá de las fronteras de la decencia.

Escuchar audio directo de la radioescucha:

<https://soundcloud.com/mediococo/radioescucha-insultos>

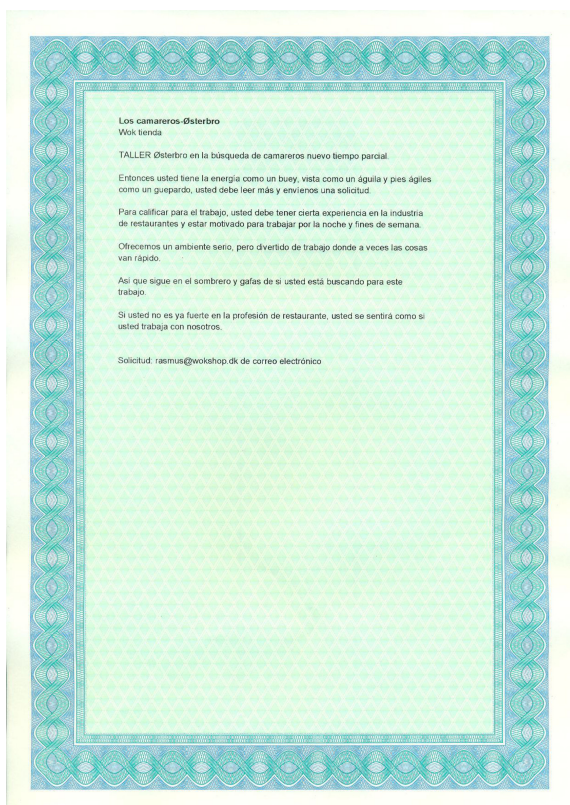


Fig. 34. Certificado de la instalación "La Decencia"

D.3 "Société Secrète de la Cité des Dames".

Instalación. Archivador metálico, copias fotográficas, retratos y libro. 2015.

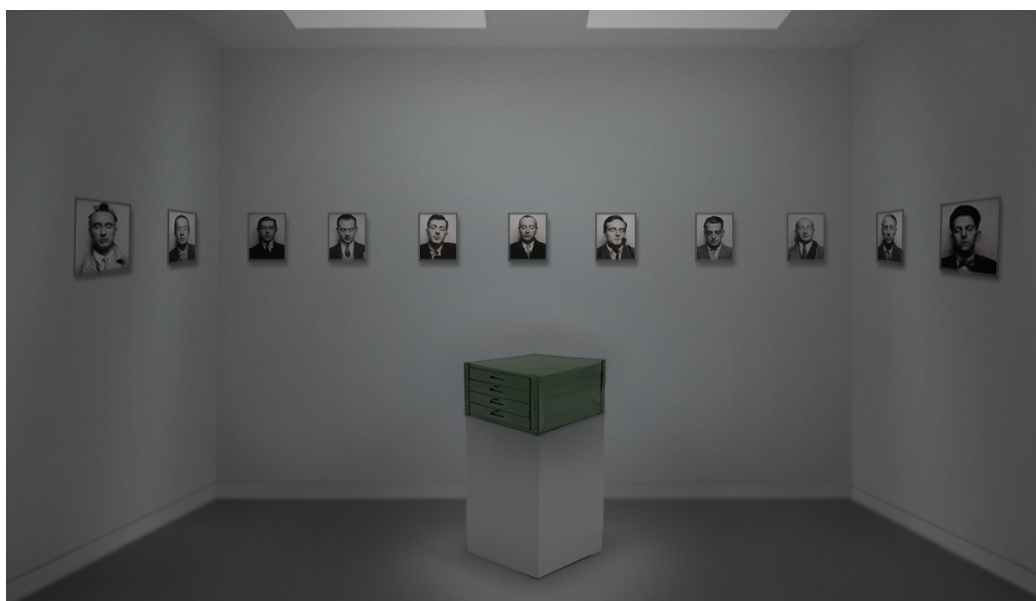


Fig. 35. Visualización de la instalación SSCDD

Los mandarines obtienen su poder de la ley; el pueblo, de las sociedades secretas.
Proverbio chino.

La obra de la SSCD consiste en una investigación sobre las mujeres artistas borradas de la historia del arte, o más bien camufladas en sus pliegues. Camufladas porque son ellas mismas las que reivindican su anonimato, las que se autoinmolan a las puertas del reconocimiento. Y las primeras que desean seguir manteniendo en secreto los devenires de su propia historia como sociedad.

La principal reflexión en torno a una sociedad secreta compuesta de mujeres notables desde el 1400, momento en que comienza a operar, tiene que ver con hilar a lo largo de la historia toda una serie de fenómenos y acontecimientos en el mundo del arte de los que no se explica su desaparición. Las obras de estas mujeres o sus nombres han sido borrados de la historia, dejando a veces tan poco rastro como el de la propia sociedad. Su existencia, aunque todavía un enigma, se hace cada vez más patente cuando comprobamos la línea sucesoria que abarca pintoras, escultoras, performers, pensadoras. Todas ellas con un desarrollo sobresaliente pero que ha sido deglutido por una historia del arte con mayúsculas. Esas intermitencias, esos indicios de la sociedad, nos llevan a pensar que la sociedad ha mantenido su clandestinidad y secretismo con una fuerza reveladora. Y que su presencia real en la historia del arte es tan importante como no reconocida, algo con lo que ellas cuentan, y que parece que provocan.

La instalación consiste en una caja archivadora de metal que contiene documentos acreditativos en formato fotográfico de la existencia de las damas y su actividad dentro de la historia del arte. La fuente que me ha proporcionado estos archivos, una mujer perteneciente a la sociedad con la que he mantenido contacto epistolar, queda en el anonimato, y nos propone un juego. La caja contiene algunas copias fotográficas de los documentos de la sociedad, copias analógicas. Las copias están reveladas, pero no están fijadas. Si se abre la caja, las fotos se irán velando, hasta que no quede nada más que documentos negros. Un ejercicio de autocensura, que nos obliga a elegir entre abrir el archivo y velarlo para el siguiente que venga, o no desvelarlo y creer en lo que hay dentro de la caja.

Este juego de veladura y opacidad, nos recuerda, recogiendo palabras de Baudrillard, que “para que la etnología viva es necesario que muera su objeto. Éste, por decirlo de algún modo, se venga muriendo de haber sido «descubierto» y su muerte es un desafío para la ciencia que pretende aprehenderlo”⁵¹. Por eso el trabajo no es una muestra, ni un desvelamiento. Si su invisibilidad forma parte de su idiosincrasia, esta la obra no quiere abrir la caja de pandora, sino más bien corporeizarla en su opacidad, es decir, hacer la no-historia presente.

De aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia --los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos--, captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar.⁵²

Alrededor de la caja, una serie de retratos de artistas con los ojos cerrados nos “mira” sin mirar. Estos artistas, hombres, pertenecientes a la Historia del arte, están también presentes, pero no nos juzgan, ni nos observan. Su mirada escopofílica está desactivada, y nos permite curiosear en los archivos de la Sociedad Secreta no sin una cierta sensación de inquietud. Las fotos pertenecen al grupo surrealista que hizo una serie de autorretratos en fotomatón, y otras fotografías de artistas con los ojos cerrados.

Por último, el texto que comprende los diálogos con esta Dama de la sociedad secreta, y que me han permitido elaborar esta obra, están disponibles en una pequeña publicación y en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes de Madrid.

⁵¹ BAUDRILLARD (1984), op.cit., p. 16

⁵² FOUCAULT, M. (1992) op.cit., p.7

E

Bibliografía

E

Bibliografía

LIBROS

BAUDOUIN, J. (Coord.), *Imposturas científicas*. Madrid, Cátedra, 2003.

BAUDRILLARD, J. (1984) *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, p.11

BAUDRILLARD, J. (1999), *El sistema de los objetos*, Madrid Siglo XXI, p.108

BERGSON, (1907) *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1969, pp. 339-340.

BEY, H. (2015) *Zonas temporalmente autónomas*, Madrid, Enclave de libros, p.59.

DE FELIPE, F. (2001) *El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)*. En SÁNCHEZ NAVARRO, J. e HISPANO, A. *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, Barcelona, Glenat, p. 39

DIEPEVEEN, L., (2014), *Mock Modernism: An Anthology of Parodies, Travesties, Frauds, 1910-1935*. Canada, University Toronto Press,. p.298

FONTCUBERTA, J. (2015), *La cámara de pandora*, Madrid, Gustavo Gili, p. 129.

FOUCAULT, M. (1992) *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la piqueta, p. 7.

GUACH, A. (2011) *Arte y archivo, 1920-2010*, Madrid, Akal, p. 18, citando a DERRIDA, J. (1997), *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid, Ed. Trotta.

HARVEY, J., (2010), *Fotografía y espíritu*, Madrid, Alianza Editorial, p. 52

KRISTEVA, J. (2001) *La revuelta íntima*, Buenos Aires. Ed. Eudeba Universidad de Buenos Aires. p.10

MCSHINE, K. (1999) *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Nueva York, MOMA, Catálogo de exposición, p.93. (Traducción propia).

RANCIERE, J. (2002), *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio de salamanca. Pp. 61-62

SOKAL, A., BRICMOND, J. (1999), *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós.

REVISTAS Y PUBLICACIONES

LIBERTELL, M. (2011). *Entrevista a Julia Kristeva en la revista Ñ* (11, de Noviembre ed.). Madrid: El País. Para Kristeva, psicoanálisis y literatura son literalmente lo mismo. "Inclinada siempre a cruzar imaginarios, pensó el psicoanálisis a través de la literatura y la literatura a través del psicoanálisis,"

GARCÍA MARTÍNEZ; A. (2006) La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. Revista Zer, n. 22, Universidad del País Vasco, pp. 308-312

VERWOERT, J, KOLLER, J, (2003) Alemania, Kölnischer Kunstverein, Frieze no.79, pp. 98-9

RECURSOS EN LÍNEA

BUNGE, M. (2014). Facultad de pseudociencias. El País. 26 de sep. 2014. Recurso online. Consultado por última vez el 6 de julio de 2014. http://elpais.com/elpais/2014/09/26/ciencia/1411758492_579724.html

CALLE, S. Extracto publicado en The guardian del libro. 9/1/2011. Traducción propia. Recurso online. Consultado por última vez el 10 de agosto 2015. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/09/sophie-calle>

CAMARZANA, S., "Sophie Calle: "Mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira" El Cultural, 03/03/2015. Recurso online. Consultado por última vez el 25 de julio 2015. <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Sophie-Calle-Mi-arte-es-una-ficcion-real-no-es-mi-vida-pero-tampoco-es-mentira/7474>

Colección Macba, Recurso online. Consultado por última vez el 20 de junio de 2015. <http://www.macba.cat/es/fauna-1659>

Conferencia de Joan Fontcuberta en las sesiones EED en Fundación Telefónica. Recurso online. Consultado por última vez el 15 de agosto 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Rppa_477OO8

"La Guerra de los Mundos". Traducción al castellano con indicaciones para la realización técnica de Jorge Álvarez. Recurso online. Consultado por última vez el 1 de sep. 2015. http://www.abc.es/gestordocumental/uploads/Cultura/guion_%20espa_%20orson.pdf

STEYERL, H., (2011) El arte como ocupación. Recurso online. Consultado por última vez el 13 de mayo del 2015. <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/>

VIDEOS Y AUDIOS

MURCIEGO, P., POPELKA, R., COMENDADOR, M., CATOIRA; E., (2009) 38 toneladas, Recurso en línea. Consultado el 21 de julio de 2015. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/29/cultura/1243600219.html>

Radioescucha de la obra "La Decencia". <https://soundcloud.com/mediococo/radioescucha-insultos>

RELACIÓN DE IMÁGENES

Todas las imágenes se pueden encontrar en el archivo web Solo de Verdad, a excepción de las obras personales . <http://solodeverdad.blogspot.com.es/>

fig. 1. Juego de cartas con las imágenes del repositorio web Solo de verdad

fig. 2. Captura de pantalla del repositorio web Sólo de verdad.

figs. 3 y 4. Intervención en los pasillos de LABoral Centro de Arte en Gijón.

fig. 4. Escultura del dios Jano.

fig. 5. Captura de pantalla de aviso del ordenador.

Fig. 6. "From the Freud Museum" (1991-1996), Susan Hiller

fig. 7. Cuatro presos se escaparon esta madrugada de la Cárcel 1 de Corrientes, Argentina, por un túnel que cavaron usando nada más que una cuchara sopera. (1 de octubre 2014)

Noticia extraída del diario Cuatro Vientos.

fig. 8. "L'Ardoise Magique", (1972), Marcel Broodthaers. Basado en la pizarra mágica de Freud.

fig. 9. "The Dinner Party" (1975-1979). Judy Chicago.

Fig.10. Foto de una nube-ovni de la fotógrafa aficionada Diane Bowers

Fig. 11. "Archaeological Monument-Presence (U.F.O.)", del artista Július Koller. Sin fecha.

fig. 12. Imagen recogida en internet de un fake "involuntario". La misma bomba está tirada por distintos países según la televisión que emita la noticia.

fig. 13. Autorretrato ahogado de Bayard, (1840)

Fig. 14. Fotograma de la película F de Fake, Orson Welles, (1974).

Figs. 15 y 16. Fotografía de la serie "Fauna". Pere Formiguera y Joan Fontcuberta, (1999). Y recorte de periódico de la noticia como si fuera cierto.

Fig. 17. Fotografía de la serie OVNI archive, Rosell Meseguer, (2007-2012). Cortesía de la artista.

Fig. 18. Página del libro "True Stories- autobiographies", de Sophie Calle. 2010.

Fig. 19. Escultura definitiva en el Reina Sofía de Richard Serra Equal Parallel/Guernica-Bengasí. (2005).

Fig. 20. Fotograma del la presentación power point de Pilvi Takala "Working at Deloitte for a Month" (2008)

Fig. 21. Captura de pantalla de la televisión de la intervención de The Yes Men.

Fig. 22. Fotografía de la pintura "Yes we have no bananas" de Pavel Jerdanowitch. (1924)

Fig. 23. Imagen del proyecto "Las Ciudades Perdidas" de J. Stathatos (1999)

Fig. 24. Fotograma del documental "Dark Side of the Moon". (2002). William Karel.

Fig. 25. Artículo Fake publicado en Metalurgia internacional de Dragan Djuric, Boris Delibasic y Stevica Radisic. (2013)

Fig. 26. Definición clásica del conocimiento. (Wikipedia)

Fig. 27. La falsa navaja de Ockham, (el símbolo del método científico, convertido en símbolo del método pseudocientífico del Fake.)

fig. 27-A. Intervención en museos. "Real Fiction outside" (Ficción real fuera), Coco Moya. (2013-2015).

Fig. 28. Imagen de la instalación de la obra desplegada.

Fig. 29. Fases mientras se abren los álbumes.

Figs. 30, 31 y 32. Álbumes desplegados.

Fig. 33. Videoproyección de "La Decencia"

Fig. 34. Certificado de la instalación "La Decencia"

Fig. 35. Visualización de la instalación SSCDD

E

Anexo

E.

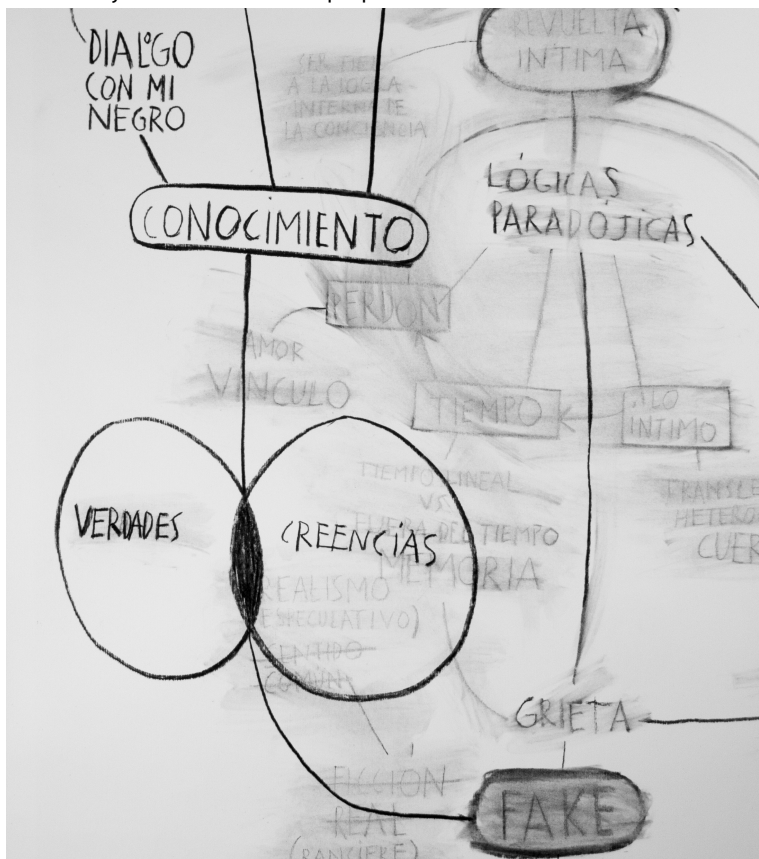
Anexo

E. 1 Pensar la otra. Ensayo epistolar.

Los siguientes diálogos forman parte de la obra *Société Secrète de la Cité des Dames* que se inscribe en la revuelta íntima como Fake. He buscando un negro con el que me escribo para hablar de la sociedad. Mi negro, que queda en el anonimato, me utiliza en realidad para expresar sus inquietudes acerca del feminismo contemporáneo, y el papel de la mujer en la historia del arte, además de ser el principal confidente que me informa sobre la Sociedad.

Encontré a esta mujer entre la casualidad y la intención. Sabía ya de la existencia de la sociedad y quise retar al universo lanzando la pregunta: ¿Hay alguien ahí que quiera contarme esta historia, desde el anonimato del Negro?. Tras presentar en una conferencia la idea de la Ciudad de las Damas y exponer el anuncio buscando un Negro, ella misma contactó conmigo por email. Y comenzaron nuestros diálogos.

Nunca antes se ha hablado de la historia de la sociedad. Una historia que ha permanecido oculta en los pliegues de una historia en mayúsculas. Su testimonio de primera mano nos hace estremecernos ante una fidelidad impecable a lo largo de sus 6 siglos de historia, que ha conseguido pasar desapercibida e invisible. La obra sobre la historia secreta y estos diálogos no pretenden tampoco desvelarnos su secreto, sino hacer un homenaje a la sociedad en sus propios términos.



La base de su idiosincrasia está en un compromiso total con la creatividad, más allá del individuo. Con esa generosidad anónima nos han acompañado en la historia del arte, dialogando con ella, hasta el punto de influirla notablemente en la actualidad. Como una mano invisible las mujeres de la Sociedad de las Damas han estado junto a los nombres de primera fila que han construido lo que comprendemos como estético. Han participado en lo real sin otra pretensión que influir en ella, con o sin nombre propio.

La investigación se despliega como diálogo, porque es a través de ese diálogo que establecen una genealogía como grupo a través de los siglos. Aparentemente, cientos de mujeres de toda condición y época, han accedido al conocimiento de la Ciudad, y han heredado su matricinio. Un mecenazgo y apoyo que se le ha dado a las grandes personalidades que han destacado en las artes y las ciencias, pero que no buscaban notoriedad ni poder más allá del propio ejercicio de su profesión.

En estos diálogos van surgiendo los temas que atienden a la sociedad en general, al papel de la mujer en el ámbito artístico, y cómo enfocar el contar una historia que debe seguir permaneciendo relativamente oculta. Esto es, dejar que se haga presente, pero no desvelada. Es por eso que el formato epistolar consigue hacernos llegar retazos que el lector podrá ir componiendo, y se adapta a un enfoque poco academicista, más bien disperso, más adecuado a la idiosincrasia de esta no-historia.

Huyendo de una perspectiva victimista, reivindicadora o visibilizante, nos encontramos con que esta sociedad se acerca más a lo que Hakim Bey describe como Zonas Temporalmente Autónomas. Tal y como él lo hace, no se trata aquí de saber si hay o no hay una sociedad secreta, o si las mujeres han jugado o no un papel en la gran historia, sino que la tesis parte de que ya ha sido creada, está siendo creada, y seguirá siendo creada mientras estamos aquí hablando. Por lo tanto lo que se pretende es más bien saber con qué operan sus formatos, de qué manera sus metodologías nos pueden ofrecer una estrategia de participación activa, de revuelta íntima.

Para hacer más comprensible la lectura, decir que hemos utilizado dos tipografías distintas, respondiéndonos directamente sobre el texto de la otra. Esta manera de responderse, definitoria de la comunicación digital, donde lo escrito se puede recontextualizar, apropiar y recomponer, nos da una sensación de diálogo inmediato. Podría ser una conversación en una cafetería, pero expandida en el tiempo y en el espacio, puesto que nuestra correspondencia ha durado alrededor de 3 meses. Para mantener su anonimato, su identidad no es revelada, aunque poco a poco se pueden dilucidar algunos aspectos de sí misma, en una conversación que se mezcla también con nuestras propias vidas, donde nos vamos haciendo amigas.

Esta primera parte de la ciudad de las damas sirve de previo a la obra principal que presento en el Trabajo Fin de Máster. Conformar el estudio de campo que me ha permitido hacer la pieza. Es el rastro de un testimonio directo que debe mirarse bajo una perspectiva casi antropológica, de una sociedad "nómada", en tanto que su territorio es difuso, y es intermitente, puesto que su tiempo está desperdigado a lo largo de sus siglos de existencia.

de: **Coco moya** <cocomoya@gmail.com>
para: **Identidad no revelada**
fecha: 20 de junio de 2015, 16:21
asunto: Re: Pensar -la otra.

Querida negra,

Qué bien escribes.

Hay dos cuestiones que me he encontrado pensando en la Historia de las Mujeres, en esa otra historia...

La primera tiene que ver con la legitimación. Si hablamos de recuerdos, si hablamos del pasado o pensamos que la historia está escrita por testigos y éstos de ninguna manera han podido ser objetivos... (ni tan siquiera los etnólogos en aquellas expediciones pre-coloniales, ni tan siquiera cuando se habla de autobiografía, pues el hecho de escribir sobre una misma supone ya tomar distancia de la primera persona.... Entonces, si no hay nada que podamos pensar como veraz... ¿qué sentido tendría la historia, no?

Cuando te metes a mirar cómo está contada la historia, vas derivando en la pregunta de qué es la Historia. Parece que la Historia es una invención, como lo es el Arte. Y podría parecer prehistórica, pero la invención en realidad es bastante reciente. La historia nace cuando nacen los nombres propios del renacimiento. Y el ámbito del arte casi en los dos últimos siglos. El arte como práctica de pensamiento, como práctica exenta del edificio que lo alberga. El arte extraído de las paredes de las iglesias, y colgado en los museos. El museo. Invención del XIX. Entonces, entendiendo el contexto del nacimiento de la historia y del museo, como herramientas de un espacio sociocultural y económico concreto, y retomando tu pregunta, ¿qué sentido tiene la historia? Pues creo que la historia tiene el sentido de mitificar el futuro, lo nuevo, lo creativo, lo rompedor. Tiene el sentido de aleccionarnos en el avance sin miedo hacia el progreso de la tecnología y la ciencia. La historia tiene el propósito de convencernos de que el futuro siempre será mejor, de que es inútil pensar en lo presente, de que existe una manera correcta de observar los hechos.

Ahí está el tema...

¿Dónde está el legado?... Desde el punto de vista de la otredad de las mujeres (y no) podríamos pensar en la memoria histórica, ese legado invisible que llevamos puesto de manera inevitable... Ahí puede ser donde resida la verdadera historia otra... en algo que contar mediante los mismos mecanismos que la historia hegemónica se haga incluso imposible....

La sensación de que la historia entonces es una invención, me hace necesitar esa otra etiqueta para contar la historia que es la no-ficción. Como espacio frontera entre la novela y lo documental. Creo que los feminismos, en plural, han tenido una época de querer entrar en esa narración. ¿Crees que ahora es el tiempo entonces de preguntarse cuál es el sentido de entrar en ella?. Lo que nos importa es muy probable que no esté contado por la Historia, como dices y por tanto es un hilo conductor innecesario.

Cómo actualizar la historia de las mujeres borradas, hace falta recuperar, reivindicar, o revivificar?, Más allá de hacer un homenaje, creo que la Ciudad de las Damas puede servir como un testigo de lo que ha llegado hasta hoy, contenido, inserto, invisible, en los objetos que ahora nos competen.

Pues bien, pensando sobre ello y estudiando museología, me he dado cuenta que es posible que los grandes testimonios de esa otra historia hayan sido los objetos y sus consecuentes usos pasados... Ésto es el patrimonio y las razones del mismo para serlo...

“El patrimonio, como historia presente identificada, es uno de los pocos puentes que nos une y nos liga con la herencia histórica y con los valores estéticos, artísticos, tecnológicos, históricos etc. que han tipificado nuestras sociedades. En este sentido el patrimonio es una de las claves que puede permitir conocer mejor las partes sumergidas del iceberg de nuestra cultura y ello evidentemente ayuda a conocer mejor la realidad de nuestras sociedades que, a fin de cuentas, y como hemos indicado, son un presente evanescente, caracterizado por una suma de herencias históricas.”⁵³

Aquello que no se ha podido decir con palabras, se ha podido decir con objetos... El problema es quién legitima el valor de los objetos... cuál es el interés de ser - otra, de pensar desde esa-otredad y de no dejar que ese - legado otro pase a formar parte de la hegemonía y se diluya en ella todavía más....

Me parece tremendamente pertinente el lugar al que me llevas con este viraje hacia el objeto. Me gustaría hacer una obra que no fuese un compilatorio de historias desaparecidas, sino más bien un objeto que dé cuenta de lo que en realidad ha llegado a configurarnos hoy de manera invisible. ¿Cómo hacerlo? ¿Me cuentas más sobre esto?

⁵³ Santacana, J. Y Hernandez FX. Museología crítica. Ed. Trea, 2006.



Esta foto la tengo fichada con respecto a la revuelta íntima. Me parece que define muy bien el término. No porque está mostrando sus intimidades, sino porque describe una ambivalencia entre el ofrecimiento y la tensión, y demuestra el miedo del hombre hacia una mujer poderosa. Nada que ver con las mujeres que describe Berger en *Modos de Ver*⁵⁴.

“Esta acción es una metáfora sobre el discurso feminista de autoafirmación de la diferencia con evidentes referencias críticas a la teoría freudiana sobre el complejo de castración. Blandiendo el símbolo fálico del arma destructiva, Valie Export asumía un rol activo y de verdadero poder, mostrando la propia naturaleza de la diferencia sexual.”⁵⁵

Me parece difícil evadir esta cuestión de la mujer, cuando eres mujer. ¿A ti que te llevó hasta el tema de los feminismos? Digamos que me estaba resistiendo a ello porque tengo todos los prejuicios acerca del feminismo, que lo convierten en algo obsoleto, pasado, rabioso, histérico. En la misma facultad algunas profesoras insinúan que es un tema que no es pertinente ya. Les parece mucho más sensato investigar sobre las nuevas tecnologías. No digo que no haya que hacerlo, estudiar los nuevos usos de las tecnologías, pero omitir un discurso que está tan presente en realidad hoy en día, me choca. Hablando de la pertinencia, para mí, está siendo una piedra en el zapato, que no me puedo quitar, porque sigo viendo las estadísticas de las Guerrilla Girls y me confirman la intuición que tengo. ¿Dónde están nuestros referentes? ¿Tiene sentido hablar de un tipo de arte, una manera de hacer, específicamente femenina? ¿Hay algo de malo en ello? No creo que sea necesario debatir sobre estas cuestiones, mejor prefiero

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=MDcyd_9Y9Yc

⁵⁵ Programa del Festival Internacional de Fotografía de Castilla y León 2006

autoafirmarme en la necesidad de encontrar heroínas, referentes, semejantes.

Fue la misma Pizan la que escribió un libro sobre educación que se llama *Las tres virtudes* que creo que te comenté aunque no estoy segura de que sea ella y este libro...

La misma problemática hace 600 años: conciliación de la vida laboral y artística. Hace poco leí un artículo en el que Tracy Emin y Abramovich decían que tener un hijo y ser artista es incompatible.

Algunas mujeres de la sociedad.

Mary Wollstonecraft⁵⁶

Seyla (una imprescindible para pensar en la historia - otra de la que me hablas)⁵⁷

Otras⁵⁸

Sophie⁵⁹

Y este texto está bastante bien, por si te interesa⁶⁰

Una de mis piezas favoritas, lo que me mandas de Sophie Calle, la de la carta de amor. La ví en Venecia y me marcó la vida. Ese año creo que ganó el León de Oro en la biennial. El trabajo de traducción de unos lenguajes a otros, y el tema de la autoría. Muy al caso con lo que estamos haciendo tú y yo. Entender la autoría como una compilación, como un impulso que empuja en una dirección a que otros le den forma. Además, una cosa importante para mí en este trabajo, es la sensación de estar entrando en la intimidad de todo un círculo de mujeres alrededor de ella. ¿Forman ellas parte de soc. de las damas?. Esto me lleva a preguntarte, ¿qué razón tiene hacer una sociedad secreta? Hasta qué punto se puede exponer una sociedad secreta sin traicionarla?

Kristeva es de la Escuela Francesa de los 70 junto a Irigaray y Cixous... La segunda es del Pensamiento de la diferencia, esto se desarrolla mucho más en la Librería de Mujeres de Milán... Irigaray es compleja como ella sola... Cixous es mencionada por Estrella de Diego en *No soy yo* de Siruela, te recomiendo el capítulo que habla de -El afuera y la distancia. El posicionamiento sobre hablar de uno mismo y del otro está muy bien tratado ahí.

Hay muchas críticas al Psicoanálisis. pero me gusta muchísimo la visión que tiene Kristeva sobre el tema. El psicoanálisis como sistema de emergencia del sentido, está tan ligado a lo

⁵⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft

⁵⁷

http://www.flacoandres.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1266600200.feminismo_y_posmodernidad_behabib.pdf

⁵⁸ <http://www.casadellibro.com/libro-mujeres-artistas-de-los-siglos-xx-y-xxi/9783822824351/924382>

<http://www.mujeresenlahistoria.com/>

⁵⁹

<https://www.youtube.com/watch?v=kxybJCMFs30&list=PLC4E873F91C7E4554>

⁶⁰ <http://www.sci-cat.org/documents/cap-ii-iii-iv-sobre-la-historia-del-feminismo-feminismo-para-principiantes-n-varela.pdf>

que entendemos hoy por arte: como desacralización del sentido, un sentido laico. Desde luego que es una teoría que nace en una época muy machista, pero creo que eso no invalida el impacto que tuvo en la concepción de los mecanismos para hacer sentido del caos de la vida. ¿Es eso de lo que se ocupa el arte?

Y aquello del perdón que nos quedó en el tintero... Bourgeois, que habla tanto del psicoanálisis... Luego Sophie, Tracy Emin y Nan Goldin hablan de esa intimidad y cuentan sus historias... Si hay algo que caracteriza a las mujeres en su hacer dentro de la historia yo creo que es el aprovechamiento de aquello que según el pensamiento hegemónico y legitimado no es válido. Si la mujer ha sido despojada de -la visibilidad, ella se las ha arreglado para hablar desde otro lugar. De esto sabe mucho Virginia Wolf en *-Un cuarto propio* y muchas otras mucho más lejos de la norma. Si tienes un rato puedes ver *Violette*, una peli (no muy buena por cierto) sobre Violette Leduc, a quien editó Beauvoir. Violette escribió *La bastarda* (creo que no tiene más títulos en castellano) yo aún no la he leído, pero sí que he leído de esta última *La mujer rota*. Te lo recomiendo, aunque sea para pensar en -esa otra que se quedaba en casa escribiendo.

Aprovechamiento de aquello que no es válido. Me encanta esta idea. Creo que el interés creciente desde las vanguardias en lo que no es nada: los espacios en blanco de las ciudades, los espacios inhabitados, los huecos que aún no han sido estructurados por el lenguaje. Podría ser, como apunto al final en la ciudad de las damas, una consecuencia de la inserción (por la puerta de atrás e imperceptiblemente) de la mujer en el arte. Si pensamos que el Urinario no lo hizo Ducham, sino Elsa Von Frytag, entonces toda la historia posterior está influida por la visión crítica y performática de una mujer que ni siquiera asumió la autoría de la obra más influyente del siglo XX.

Sigo pensando, un abrazo muy grande,

Gracias por tus palabras, yo también sigo pensando.

Tu negro

Coco.

de: **coco moya** <cocomoya@gmail.com>
para: **Identidad no revelada**
fecha: 24 de junio de 2015, 20:42
asunto: Re: Pensar -la otra.

Mi querida, Coco,

Sigo pensando y leyendo tus líneas y sin leer o leyendo trozos por ahí sueltos, recurriendo al recuerdo y quisiera contestarte más o menos divagando...

Dear Negro,

Cuánto me gusta tener un mail tuyo. A veces los dejo ahí en la bandeja de entrada varios días, pensando en las cosas que habrás escrito. Esta mañana me levanté pronto y te contesté algunas cosas. Pero por la tarde he borrado el mail casualmente, al hacer limpieza general del espacio virtual que ocupo. Espero poder reconstruir algunas de las cosas que había pensado a partir de lo que dices.

Para empezar, creo que te hablaba de la necesidad de posicionarse para comprender algo, es decir, sujetarse, pero también tener a alguien a quien dirigirse. Porque esta es la forma que está tomando la investigación: el diálogo. La secuencia de mi pensamiento iba como sigue:

La revolución francesa le cortó la cabeza al rey. La ilustración le cortó la cabeza al sujeto científico. Quiso una ciencia de observador imparcial. Sin embargo, en 1901 Russell y luego en 1930 Gore, con sus paradojas matemáticas sobre la teoría de conjuntos, demuestran que llevar hasta las últimas consecuencias de la lógica esta idea del sujeto imparcial, te dejaba a la intemperie de una paradoja sin solución. Tan absurdo que Gore se volvió loco desde que descubrió aquello. Imagínate que dos matemáticos de alta alcurnia se dan cuenta de que lo de que la ciencia es pura y los demás pecadores es mentira. Les dan arcadas y mareos. Pues creo que hay que ponerse la cabeza de nuevo, pero no la cabeza pensante. La cabeza del individuo, del ser no-dividido: considerar el pensamiento como materia, y la materia como pensamiento. Porque considerar que podemos conocer sin pasarlo por el tamiz del sentido, es en realidad una manera de instrumentalizar el conocimiento. Es la implejidad de Moraza: "Implejidad: una forma de complejidad en la que el sujeto está implicado". (En su artículo *De arte saboer*)

Construir la investigación como un diálogo nos permite traspasar la frontera del relato hegemónico: unívoco, coherente, impactante. Se genera un espacio en medio, un vacío entre tu texto y el mío, que permite la emergencia de una tercera cosa. Y esta tercera cosa será el espacio de *lo posible*. Es un espacio potencial.

No puedo sino hacer una crítica desde mis gafas (que por cierto creo que necesito) feministas a estas cuestiones. la Historia, con mayúsculas, cierto es que es una invención, como lo es el Arte, y luego me hablas del Renacimiento... claro ahí está una de las claves para reconocer ineludiblemente que hay - otra historia. Por un lado, la ciencia, las ciencias que han determinado qué interesaba o no a la hora de investigar el pasado, estaban manejadas por una ideología, por unos intereses, eso no se puede negar. Por otro lado el Renacimiento es un hito muy importante en la construcción ideológica que pone al hombre blanco occidental como centro del Universo. Pero además hay que pensar en quién tenía en ese momento el poder de la escritura, del patrimonio, y qué hemos entendido de o cómo hemos leído ese patrimonio. La historias de -las otras, están entre líneas y está muy probablemente fuera de esos libros, mejor dicho, fuera de esa mirada. Ellas ya no nos la pueden contar, pero...¿y si rompésemos del todo con esa forma de mirar? ¿y si fuésemos capaces de retomar unos códigos que probablemente tú y yo gracias a esa memoria "histórica" tengamos grabados en alguna parte de: nuestras manos, nuestro nervio óptico, nuestros pies...?

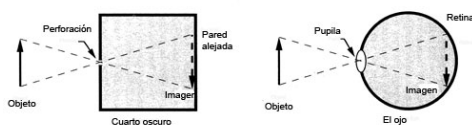
El sujeto que mira, es sujeto porque es mirado. Sujetado por la mirada del otro. Entonces, como hablábamos ayer, la mirada debe considerarse también un acto creador. Que es de lo que debían hablar Kristeva y Barthes cuando ella llegó con 24 añitos a París. Ella se inventa el término Intertexto para definirlo como un nuevo campo metodológico que hace referencia a la relación recíproca entre los textos. Es decir, todo texto hace referencia a otros textos. Y hay un hilo virtual que los une. Lo veo como un collar de perlas, que atraviesa los volúmenes de los distintos libros. Un collar que nunca te vas a poder poner porque ese hilo es invisible. El único que puede ponerse ese collar es el lector, que interpreta el texto y extrae esa intertextualidad. Así lo desarrolla Barthes, que defiende el acto de la lectura como un acto creador.

También de eso habla Ranciere en *El espectador Emancipado*. Quizás sería mejor cambiar la palabra emancipado por integrado,

igual que Moraza cambiaría el tan socorrido empoderarse por el de autorizarse.

“La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones.”

Todo esto para llegar a este punto: La crítica, el comisario, la historia del arte, el espectador. Ayer hablábamos de si ese espacio que se han comido los comisarios y los críticos, que antes ocupaban los artistas, es o no es arte. Pues bien, si se entienden estas prácticas como el acto de mirar, y entendemos el mirar como un acto creador, que se posiciona y por lo tanto construye (esto es lo que me evoca la imagen de la cámara oscura) entonces contar la historia es igual que contar historias.



Para el psicoanálisis la interpretación es un acto creador. Ni más ni menos que de nuevas identidades. Lo que pretende es relacionar de nuevo, revincula, aquello que estaba descatalogado, a través de la interpretación. Esa otra historia, descatalogada, debe ser puesta en diálogo, para su reinterpretación. La inserción de Intertextos supone acrecentar el cuerpo del propio texto. Hacerlo más grueso cada vez. La noción de intertexto multiplica la potencialidad del texto.

Acabando ya con esta especie de extraño recorrido que he hecho sobre la importancia de posicionarse, y posicionarse en el vacío del intertexto que ocurre en el diálogo. Lo que en resumen quiero decir, es que lo que estamos intentando tú y yo aquí es entender de qué manera contar la historia de una sociedad secreta, de unas mujeres que han sido borradas de la Historia. Que hablamos de cómo se construye esa Historia porque necesitamos encontrar la buena manera de narrar historias, que sea coherente con la Ciudad de las Damas. Y encuentro que es precisamente en este diálogo abierto donde es posible contarla.

Te dejo este párrafo sobre patrimonio:

"Es el caso de la prehistoria o de las épocas históricas en las cuales la escritura estaba en manos solo de las clases altas; así, los pergaminos medievales nos pueden informar sobre las relaciones que mantenían los poderosos entre sí, de sus luchas, de sus pactos y de sus pensamientos; sin embargo, solo los restos materiales, las chozas y los objetos cotidianos nos permiten conocer la vida de la gente común y de los campesinos. Y los museos son depósitos de este tipo de objetos"; J. Santacana y N. Llonch: Museo local: la cenicienta de la cultura, Gijón: Ediciones Trea, 2008

Me resulta notable que se relacione -el museo local con -la cenicienta... Creo que aquí hay otra de las claves de -esa otra historia. Mientras que la hegemónica pretende abrazar una internacionalidad, el todo, hablar alto y claro, imponer una razón (considerada en el feminismo como ideología del hombre blanco, heterosexual y occidental y claro está capitalista) las mujeres han hablado desde otros puntos de vista. Aquí, se me plantea otra cuestión y es si no presenciaremos una y otra vez un escenario construido con base a homogeneizarlo todo... Si pensamos en lo -local, en lo micro, en las correlaciones de los pequeños acontecimientos, la cosa se complica, el telescopio se convierte en un prisma y claro... ¿Interesa esto en las cadenas de producción (educativa)? Con ello quiero decir que es mucho más sencillo simplificar y en esa simplificación eliminar todos aquellos grupos que compliquen las formas de pensar, que las cuestionen y que saquen a la luz que -hay muchas formas de vivir, de transcribir, de transmitir... De esto hablaba bell hooks, entre muchas otras. Buscaré las referencias y te las enviaré próximamente.

El museo mausoleo, donde las obras yacen. El museo es un espacio de catalogación, de depósito. Me encanta esa palabra para definirlo. Se depositan los objetos, como si no hubiera un más allá donde pudieran volver a ponerse en movimiento. El museo ¿qué función tiene?... Según Ricardo Horcajada, lo mejor que puedes hacer para entrar a formar parte del entramado institucional como artista, es generar algo que aún no esté catalogado. Puesto que lo único que le interesa a la institución-museo, es abarcar lo que aún no está en su archivo. De ahí la insistencia en hacer exposiciones sobre el Punk, o sobre cualquier cosa que esté al margen o que produzca una crítica. No por un interés de revalorizar, o cuestionarse, sino para acotar el nivel de influencia de estos movimientos marginales asumiendo sus discursos desde la apariencia de la institución. En el momento en el que los márgenes se introducen en el museo pierden completamente la virtud de ser imprevisibles.

Siguiendo en la línea que planteas, ¿Qué tipo de museo debería albergar la historia de la Ciudad de las Damas? Creo que hay un nivel, ese famoso nivel intermedio de la no-ficción del

que tanto te hablo, y que creo que es en el que trabaja la Sociedad Secreta, en el que hay visibilidad y potencialidad al mismo tiempo. Es decir, que hay un nivel en el que se puede presentar o re-presentar lo que es la sociedad, y al mismo tiempo un nivel en el que se puede mantener su coherencia heterogénea.

Lo cierto es que se han quedado por el camino muchas cosas cuando se habla de la evolución de la humanidad... muchas, tantas... Mi explicación, una explicación feminista más y un tanto catastrófica tal vez, es que todo tiene que ver con el poder. Mejor sin pensamiento crítico, mejor sin poder de elección, mejor masas adoctrinadas... Pero vaya que, positivizando, porque ya sabemos que a ninguna de las dos nos gusta el victimismo, ni tampoco ese "empoderamiento" mal utilizado mediáticamente, el poder visibilizado lo sustentan unas manos, pero hay muchas aguas sumergidas, el iceberg no es tan sólo una punta... (Aquí te sonrío y te guiño). En la ciudad de las damas, las verdades no son arrebatadas, son contadas de primera mano, no son secretas, son contadas dentro de los muros de la ciudad, veremos quién quiere o se atreve a entrar. Esas verdades son continuamente cuestionadas, hay historias que derrumban mitos, leyendas y sobre todo centros de poder, hacen todo más rico y divertido: -di = divergencia, separación múltiple+ -versus (vertere) y dar vuelta...

Ranciere en ese mismo texto nos habla de que el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición. Cuando pienso en encontrar el lugar desde dónde hacer la "fotografía" de la ciudad de las damas, una sociedad secreta que quiere preservar sus cualidades de espacio íntimo, lugar específico, intraducible, divergente, múltiple, pienso en la no-ficción. Porque nos posiciona en un espacio inestable, paradójico, permeable. Capaz de integrar la divergencia.

¿Cuál es tu versión de la Ciudad de las Damas?
¿Qué ha supuesto y qué supone la existencia de esta sociedad?

Bueno y esta otra cosa que hablábamos de los objetos, sí, en ellos hay algo más allá, son mucho más poderosos de lo que nos parece. Ésta es una de las controversias que hoy día se plantean en muchas discusiones contemporáneas, ¿no? Aquello de la no-conservación, de mirar al futuro, de no pensar tanto el presente que viene de un pasado. Creo que ahí hay otra pequeña trampa, aunque hasta hace poco no llegué a convencerme de ello. Eso de la -legitimación es una cuestión peligrosa y peliaguda... Si bien en los objetos puede que estén muchas de las otras historias, mucho saber y realmente en ellos está la historia de historias. Qué objetos se exponen, cuáles no, con cuáles nos quedamos, cuáles dicen y no dicen, cuáles tienen poder y cuáles no... Se me hace complicado pensar esto así, creo que deberíamos desarrollarlo...

Por ejemplo, ya que me hablabas de lenguaje y transmisión con respecto a Sophie y hablamos ahora de objetos, este vídeo de Martha Rosler es un buen documento para pensar.⁶¹

Sobre el vídeo Rosler, y enlazándolo con algunas de las Damas de la sociedad, creo que la mujer ha trabajado siempre desde esa revuelta invisible. La revuelta desde lo doméstico. Desde el espacio al que ha sido relegada. Porque las mujeres que consiguieron hacer algo de valor, aunque luego hayan sido nuevamente desvalorizadas al no pasar a la historia, estaban trabajando en los márgenes de lo que se consideraba pertinente. Las retratistas, pintoras de bodegones, y las fotógrafas, han sido relevantes en su medio porque era el espacio que el hombre no controlaba. El espacio para la subversión debía estar taimado de una aparente normalidad. Y de ahí que la sociedad nunca haya pretendido salir a la luz por sí misma. La obra de Rosler politiza el espacio doméstico, lo convierte en algo agresivo. Igual que Bourgeois cuando violenta el espacio de la maternidad. Lo problematizan y lo revelan como un lugar donde existe el conflicto. Desmitificando la virtud de lo femenino como algo acogedor, amable, abierto, comprensivo. Posicionándose como sujetos en contradicción y cambio.

Estamos entrando en un tema bastante escabroso, aunque sabía que estabas cayendo de manera inevitable, esos referentes, estas preocupaciones, me parecía imposible no hablar de esto, pero me gusta respetar y no creo que tenga una verdad absoluta, esto lo aprendí mientras estudiaba precisamente eso que se ha determinado que se llame -feminismo. El feminismo, los feminismos, son tan amplios que es imposible negarlos así a la primera, con un manotazo. Negarlos es discriminar una gran parte de la Historia esa, la hegemónica y del Arte, ese, el hegemónico también, pero sobre todo, negarlos es pretender que -esa otra historia que nos tiene conversando no existe. Pero hay muchos problemas al respecto. Uno de ellos es que mediáticamente se han ensuciado los discursos feministas por intereses políticos y económicos. Otro es la Academia misma, esa que se niega a avanzar y a entrar en el siglo XXI ¿te has parado a mirar quiénes tienen el poder dentro de la comunidad académica? ¿cuántas catedráticas hay? ¿no es esto un dato un tanto notable? Así que cuidado con los peligros del feminismo y con banalizarlo también. No es una cuestión de cuotas, es una cuestión de negar el avance tanto en las humanidades como en el Arte en sí. Porque a lo mejor ni tan siquiera a la Academia le interesa avanzar....

Hacer como si esta conversación no estuviera teniendo lugar. Por otro lado, el interés por la educación (como ese primer libro para educar a los niños de madres ocupadas que escribía nuestra Cristine de Pisan), el interés por lo artesanal, el interés por mezclar el arte con la

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>

vida, creo que son completamente vigentes. Es decir, creo que en ese sentido, el hacer de la mujer está siendo inserto en la historia oficial. No hay más que ver la programación de los centros de arte contemporáneo: talleres educativos impartidos por artistas. Arte como producción en colectivo anónimo, arte como ritual social inmaterial... todo esto se podría entender como una "feminización" del arte contemporáneo, aunque sin etiqueta. ¿Cómo ves esto?

Internet es otro lugar donde también han entrado los feminismos, hay muchos y muchas teóricas de las cuestiones de género que han hablado de ello. Por ejemplo en España, Remedios Zafra.⁶²

Pero si quieres que hablemos del feminismo y la Academia me parecería conveniente presentarte a una doctora en Bellas Artes que también es de la SSCDD, que podrá ayudarnos a esclarecer muchas cuestiones. Se llama B. S. Si te apetece un día hablamos con ella.

Me encantaría conocerla ¿Podremos hablar con ella un día antes de verano?

En mi corta experiencia, he topado con muchas personas que viven como feministas sin saberlo y tantas otras que se determinan feministas sin vivir de esa manera. Personalmente creo que el pensamiento feminista es un modo de estar en el mundo que no es ideología, no adoctrina, es un estar bajo una mirada crítica constante, es abrazar la diferencia, es abrir muchas puertas que se mantienen cerradas en la norma.... Es tan complejo para mí explicártelo de esta manera que por el momento tan sólo puedo decirte que, habiendo estudiado el feminismo dentro de la academia (qué incongruencia, ¿no?) desde entonces comprendí que, ya no era una cuestión de etiquetas, que no pasaba nada por decirlo, pues alzarse en una identidad que es siempre cambiante y tolerante no podía ser negativo. Yo no me considero de un feminismo de dorsal, me hace gracia que para ser una feminista de etiqueta haya que tener una estética indumentaria determinada y "homologada" y también que se considere el feminismo, el pensamiento más transgresor, tolerante y libre que he conocido, como un enclave de odio hacia, ¿quién? ¿los hombres? Ni mucho menos. El pensamiento feminista es también errático, diverso y muchas veces torpe. Pero sobre todo, no es absoluto y ni mucho menos absolutista. Por ello me considero feminista, y esto te lo digo personalmente, porque no creo en las verdades absolutas, porque éstas son las culpables de lo terrible de la Historia. Feminismo es también aceptar esa crisis perpetua del -yo (que dices en tu esquema), que no ha de ser nada negativo...

Dejo de momento este discurso que me empieza a sonar un tanto "parlamentario" y me pongo a pensar en

respuestas hechas imágenes, en artistas, que sean ellas las que nos ayuden también ¿qué te parece?

Háblame de ese punto de incidencia sobre los objetos, me he quedado pensando más.

Pues sobre esto de los objetos. Me parece que decir que la mujer se introdujo en el mundo del arte o en el mundo del trabajo después de la revolución industrial, es desvalorizar por completo el trabajo doméstico, y el trabajo artesanal que han transmitido generación tras generación. Me quedé con algo del curso con Moraza. Lo que más me gustó es esa capacidad que tiene para observar un objeto y sacarle jugo. Partir de lo que se puede ver en él, para descifrar el modo en el que está hecho, no sólo físicamente, sino el modo mental que lo ha producido. Es lo que él considera saber-hacer-saber. El objeto artístico como contenedor de un hacer, y que transmite también un saber hacer. El ejemplo que puso es el del examen de antropología: los alumnos tienen que reproducir un hacha de sílex. Se les hace una tarea completamente imposible. Porque el saber que se necesita para hacer el hacha es complejo y tiene que ver con los procesos manuales, no mentales. Aunque supieras los pasos que hay que hacer, se necesita una sabiduría corporal y experiencial para conseguirlo. Sin embargo, ese saber hacer está contenido en la forma del hacha, y sólo hay que copiarla para poder aprender el saber que hay en ella. Del mismo modo, cómo podemos observar los objetos que nos rodean, los objetos que nos han dejado las mujeres.

Por ejemplo en Dinner Party, una exquisita interpretación de la Sociedad de las Damas, es exactamente a través del objeto que se realiza esa visibilización de lo invisible. El objeto comestible, y el objeto artesano. Haciendo referencias a la última cena, pero también al espacio doméstico de la mesa de comedor, y todo el ajuar que lo acompaña. Por otro lado, asume también la ausencia de esas mujeres. Puesto que sólo está su plato.

⁶² <http://www.remedioszafra.net/>



Además de la comida y todos sus rituales, parece que la costura ha sido una de las cosas que más han atraído a las mujeres artistas. Reivindicando muchas veces el papel del bordado y la costura en la historia de la mujer. Ghada Amer, Tracy Emin trabajan con el bordado, por ejemplo. La pieza de la tienda de campaña de Emin me parece sublime. Pone además sobre la mesa toda la cuestión del sexo en los ámbitos del poder.



Disculpa si sueno rotunda, tocamos temas que realmente me inquietan.

Creo que estamos en un punto muy interesante. Una de mis grandes favoritas de la sociedad te va a sorprender, y creo que deberías saberlo ahora, porque cambia toda la visión que podamos tener sobre este asunto. Elsa von Freytag, una Performer del círculo de Duchamp, fue en realidad la verdadera autora del objeto que dicen que ha influido más en toda la historia posterior del arte: el urinario. Te seguiré contando sobre esto, que nos sitúa en un paradigma completamente distinto de la integración efectiva de las mujeres en la historia del arte.



Gracias por tus referentes, los tengo en cuenta para seguir hablando

Me dejas completamente fría, y me surgen muchas preguntas. ¿Por qué ella no quiso reivindicar su autoría? ¿Existe en la sociedad una especie de código que tenéis que respetar y que hace que muchas obras se queden en el anonimato? ¿Cómo se lee la historia del arte desde la perspectiva de la sociedad, sabiendo lo que saben? Y en última instancia, si saber esto es relevante, y por eso debe ser revelado, o si por ser relevante debe permanecer secreto.... Nos vemos pronto y me cuentas en persona.

Un abrazo...

Cc.

de: **Identidad no revelada**

para: coco moya <cocomoya@gmail.com>
fecha: 2 de julio de 2015, 14:16
asunto: Pensar la Otra III
Mensaje importante principalmente por los integrantes de la conversación

Mi querida Coco, llevo unos días un tanto despistada, perdona que tarde en contestarte...

Dear Negro,

Tranquila, Lo cierto es que yo también tardo en contestarte. También es necesario digerir lo que nos vamos diciendo. Así son las cosas buenas. Recibir tus pensamientos es un regalo y además nos vimos hace poco, lo que cuenta como un diálogo también.

Si te parece voy a intentar cerrar algunos temas que me comentas y voy a intentar abrir tantos otros. Pretendo ser escueta, buscar la relación, llegar a alguna puerta.

Me encanta la capacidad de síntesis que tienes. Lo siento si yo me voy más por las ramas.

1. EL INDIVIDUO

En respuesta a lo que comentas sobre pensar desde el sentido y añadido, desde el sentir, es algo de lo que las mujeres en el arte saben y manejan mucho y muy bien. Sobre todo las mujeres que hablan desde el pensamiento feminista. Sin embargo, el individuo puede que no debiera considerarse aislado.. Claro está que en la creación sobre todo, uno, una, trabaja desde un latir o sentir con unas gafas únicas, pero no desde una mirada aislada. ¿Te imaginas? Eso sería algo realmente difícil, se me viene a la mente la cámara anecoica de Cage, buscando el silencio una se da cuenta de esa gran imposibilidad. Pertenecemos a una unión inevitable. De esto no se ha dado cuenta todavía el capitalismo, de ahí que genere tanta controversia, tanta falta de entendimiento...

Me quedo en este punto con la idea de conocer desde el sentir, o desde los sentidos, como has apuntado y lo desarrollo más adelante...

Hay una cosa que me encanta de la palabra individuo. La palabra nos dice que somos indivisibles, que somos un todo. De esa coherencia es de la que habla la complejidad de los sistemas vivos. Jorge Wagensberg habla de que un sistema complejo como un ser vivo es una ecuación entre la independencia y la relación con el exterior. Como decía Moraza, cuando uno se sienta a la mesa a comer con alguien, a pesar de todo desacuerdo, hay dos cosas que se comparten:

una es que no nos comemos entre nosotros, y otra es el destino que está dentro de la comida, su veneno o su placer. Un sistema tan complejo como un individuo debe ser consciente de cuál es su límite físico: esto es, lo que le pertenece y lo que no le pertenece, entre otras cosas para no acabar considerando tu propio brazo un succulento bistéc. Esa conciencia de sí mismo, que alberga toda naturaleza viva, se entrelaza al mismo tiempo con el exterior. Construimos constantemente una relación con lo de afuera, gestionamos un balance entre lo que necesitamos para que nuestro sistema siga equilibrado y lo que existe. Reinventar ambas cosas es uno de los logros de nuestra especie. Cómo matar el hambre, cómo matar el frío. Darle la vuelta a las cosas. De esto saco una conclusión, y es que aunque podamos ser considerados individuos, independientes del grupo, el grupo a su vez forma otro sistema más grande cuya complejidad nos es desconocida. Como parte del sistema, nos declaramos a su servicio, y las fuerzas que asumen la potestad de controlarnos para que el sistema siga en balance, son una incógnita. Igual peco demasiado de relativismo, aunque otros pecan de sospecha. Esta red a la que pertenecemos, y que a su vez nos con-forma, es la cultura. Y con esto quiero decir que tanto los actos de rechazo contra el sistema como las que abanderan a su favor, son parte de él, interdependientes y necesarias. Con esto enlace con lo que significa la responsabilidad social del artista, y su manía en denunciar, visibilizar, etc. Con tan buenas intenciones, pero que se queda a mi entender muchas veces en una especie de arrogancia omnipotente. Creo que cuando uno critica, debe hacerlo desde la conciencia de su propia ceguera, desde su parte y perspectiva, desde su sujeción a sí mismo como integrante del grupo. Empezar por visibilizar las propias contradicciones inherentes a toda visión verdadera.

Pensar con el cuerpo, el placer del hacer: pl(h)cer. Como los diálogos con la mano de Helen Keller. Una mujer ciega y sordomuda que se comunicaba con las manos. Tocando las palabras, pasando por el roce de la piel el pensamiento. ¡Maravilloso!⁶³

Aquí, traigo uno de los párrafos que más me han gustado últimamente. El cuerpo como el

⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=8ch_H8pt9M8

lugar de la herencia de la historia, como dice Nietzsche. El cuerpo impregnado de historia, en perpetuo conflicto. Porque el individuo, además de no poder dividirse, alberga en sí los trozos que lo componen. Decir individuo es decir: somos trozos que no pueden separarse. En lugar de historia, genealogía:

“De aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia --los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos--, captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar.”⁶⁴

Y entonces me acuerdo de lo que dice Fontcuberta de que la post-fotografía consiste en inscribirse en el suceso: el selfie. (mira el video en el minuto 48.36)⁶⁵. ¿Por fin la fotografía desvela su secreto? Suscribe una presencia detrás de la cámara, le da la vuelta al cuerpo de la cámara? Se corporeiza.



Enlazando todo esto con las estrategias para dejar las microhistorias de la ciudad de las damas, para contarlas desde su propia idiosincrasia heterogénea e invisible. Cómo se pueden expresar esos intertextos de la no-historia en forma de una pieza artística. Te comenté que quería utilizar papel de fotografía analógico en el futuro libro sobre la ciudad de las damas, para dejarlo sin el bajo de fijado. De tal modo que para verlo lo debes velar. Tengo una caja archivera de metal donde se pueden poner las fotografías dentro, e invitar al visitante a abrirla con la condición de que si la

abre el contenido lo verá él pero se desvelará para los demás. ¿Qué te parece esto? Me comentaste algo de Valcárcel Medina al respecto pero no he encontrado nada. Bueno, encontré otras cosas muy buenas de él, pero no la que mencionabas.

1. EL ESPACIO DE LO POSIBLE

Cuánta razón tienes, a mi modo de ver, cuando me hablas de un espacio de lo posible, el que existe entre las líneas, me alegra que nos podamos parar en este espacio de la posibilidad. Es el interés de la frontera, el espacio difuso del límite, ¿verdad? En este lugar todo está dicho y por decir, es verdaderamente un espacio de libertad, sin el miedo del blanco pero todavía e irremediamente virgen... Para mí sería el lugar donde existe toda posible conexión, un sitio donde la intuición y la razón "universal" se podrían dar la mano y lo mejor, un sitio común a todo tipo de razonamiento y a la vez tan abierto que es imposible de definir, de encerrar en significados. Me parece también atemporal, un lugar donde la diferencia se supera y se establece como el único modo de ser, la paradoja de todo este hablar de los sentires, no sé, me emociono, el lugar donde habita el verdadero pensamiento humano, ¿aquello que nos empeñamos en llamar dios? No, es mucho más allá, es un sitio donde la legitimación no es necesaria...

Qué de cosas están saliendo, me da miedo a la vez que me atrae este abismo en el que nos metemos las dos...

¡Efectivamente! Salir de ese lugar dialéctico binario, donde ceros y unos solo son parte del mismo sistema. Y tartar de intermeterse, entrometerse, en los pliegues de lo que es. Creo que eso es lo que entiendo por revuelta íntima. La revuelta imperceptible, que es capaz de ser sin ser vista. O ser vista solo por los que pertenecen a la logia...

Traigo a debate una performance de Pilvi Takala. Estuvo que un mes de incognito como becaria en Deloitte, haciendo literalmente nada delante de su ordenador. Se generaba una especie de ambiente enrarecido a su alrededor según pasaba el tiempo y la gente veía que no hacía nada. Estuvo un día entero dentro del ascensor. Se sentaba delante del ordenador y miraba al infinito. Una revuelta íntima en todo su esplendor, con el componente además del Fake. Inserto entre la realidad y la ficción.

2. EL SUJETO QUE MIRA

Una de las cuestiones más importantes para determinar desde dónde mira el sujeto son sus circunstancias. Ésta es otra de las preocupaciones del feminismo, de la

⁶⁴ Foucault, Michel, Microfísica del poder. Capítulo uno: Nietzsche, la genealogía, la historia, Ed. Endymión, Madrid, 1992. p.7

⁶⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Rppa_477O08

consideración de -la otra historia, -la historia de las mujeres que nos ha traído aquí. Razonar sobre la mirada es otra vuelta a todo cuanto me comentas sobre el individuo, hay que entender que esa misma mirada se ve influenciada por su escenario, pero es más, hay que entender que también se ve modificada por su sentir, sus sentidos...

Todo lo que vemos nos mira. ¿Esto te hace sentido? La mirada del hombre es constructora, pero eso que mira, también le está mirando. De hecho, considero que los hombres necesitan toda nuestra atención, necesitamos atención mutua, constante. Es esa atención la que nos hace sentirnos vivos. Al igual que cuando saludas y dices: buenos días, lo que en realidad estás diciendo no es sobre el clima, sino sobre tu reconocimiento del otro.

3. POSICIONARSE

Me parece un recorrido acertado y complejo el que haces, creo que precisamente en ese -intertexto están muchas de las preguntas que nos estamos haciendo una y otra vez a nosotras mismas y una a la otra.

Aquello del empoderamiento y de la autorización... ambas han sido utilizadas en pos de la hegemonía del pensamiento patriarcal, de un tipo de pensamiento que habla desde -un absoluto y que obviamente no atiende a la historia otra, no le interesa, es un pensamiento cojo o tuerto mejor dicho, como aquel del individuo incompleto de Russell o Gore que me comentas. Comprender desde cualquier pensamiento que abrazar las verdades absolutas es un imposible nos lleva a la duda pero positivando ésta nos lleva a la infinitud de la posibilidad... La realidad es la que nos pone las barreras muchas veces, el cuerpo también, ese cuerpo que ha sido objeto de discurso de las mujeres, del feminismo... Ese primer espacio que habitamos irremediablemente...

Aquí podríamos desarrollar una tesis y no tenemos tantas líneas, o sí. Me gusta pensar en estas cartas contemporáneas que nos enviamos como pequeñas llaves que puedan abrir infinitud de puertas según quien las lea, según sus intereses, podrá usarlas de uno u otro modo, podrá criticarnos también... Y cuánto se echa de menos la crítica, esa que no habla desde la rotundidad sino desde la reflexión, la que añade y abre y no resta y cierra...

Hablamos entonces del cuestionamiento y la crítica a : la autoría, la identidad, la historia... Me parece que estamos llegando a Derrida... y siempre e inevitablemente al feminismo...

Autor, autoría, autoritarismo. Hablando de preguntas, qué maravillosa isla de placer es la web de respuestas de Yahoo. Hay algunas sublimes. Le voy a preguntar sobre autoría... He encontrado esta maravillosa pregunta:

“¿Hay una moda de escribir con negro?”

Pues esto me lleva al siguiente punto: Porqué en el cine se respeta la autoría hasta al que ha diseñado los títulos de crédito, y en el arte hay tantos negros, estudiantes de arte, artesanos, ayudantes, que están ahí para que el artista plante su firma. Está claro que el Mercado del arte (la M mayúscula me la ha puesto de manera automática el word, !!) está construido de esa manera. Pero qué extraño. Supongo que todo el arte colaborativo, en red, que se está haciendo ahora se dispone en el extremo opuesto. Aunque en muchas ocasiones los colectivos no ponen los nombres de los integrantes. He visto que muchas mujeres de la Soc. De las Damas hacían obras que “donaban” a sus amantes o maridos, que eran los artistas reconocidos. Como Lucía Moholy, cuyas fotos en muchas ocasiones as firmaba él. ¿Tiene la sociedad una regal al respecto, o depende de cada mujer darse o no darse a conocer?

De esto quería hablarte también antes de continuar con nuestro discurso, antes de seguir preguntándonos cosas... Veo que todavía existen excesivas dudas, negaciones y postulados en contra del feminismo en tu entorno académico y de esto te quería hablar. Por un lado me has dicho algo que me ha dejado perpleja, me hablabas de algo así como de tendencias de estudio, algo como que te habían recomendado ir ¿a la moda? Corrígeme si me equivoco... Pero he entendido algo similar a que te hayan dicho que deberías seguir tendencia y explorar campos como las nuevas relaciones de Internet o cuestiones similares... No sabes el vuelco que me ha dado... ¿cómo es posible que en una de las facultades de Humanidades que más amplitud ha de tener se hable de tendencias como si fuese Vogue? Y me atrevo a decir que ni tan siquiera eso, en el Vogue se trabaja con mínimo un año de antelación, eso coméntaselo a quien te haya sugerido que vayas a la moda... Ésta es la esencia de lo que un artista debería hacer, eso que también comentó Juan Luis Moraza en esas reuniones que tuvimos, ¿recuerdas? Autorizar al pensamiento -abductivo, eso es dejarse llevar por algo que te ha enganchado en ese espacio entre líneas, en el que se entremezcla el tiempo... ¿qué te dicen aquellas personas que te recomendaron eso sobre la revisión? ¿es que no creen en el antes y la herencia? ¿no creen ni tan siquiera que seamos fruto de una evolución que viene de un pasado? ¿se atreven a renegar de todo el desarrollo del pensamiento feminista y de las mujeres? No doy crédito, sinceramente... El fin del patrimonio en una facultad de bellas artes justificado por la información... Es como si alguien dijera, obviemos el Holocausto, está pasado de moda, ahora lo que toca es La revolución árabe que sale en las portadas de los periódicos mundiales... ¿cómo es posible?



El hombre con los ojos cerrados, el artista que no mira a su modelo. La modelo que fotografía al artista. Una foto de la que podemos estar bastante seguros que hizo Lucía Moholy. Para mí resume una cuestión feminista: apagar la mirada patriarcal.

Por ello, mi querida amiga, tu trabajo, tu investigación es tan importante como cualquier otra dentro de las humanidades, dentro del arte contemporáneo, porque te has atrevido a echar la vista atrás, revisar con las gafas de hoy lo dicho y lo pensado, cuestionar lo que hoy acontece, la información que recibimos e incluso creer que hay otras posibles, como la ciudad de las damas y tantas otras logias que afortunadamente no están en nuestras manos sino que vuelan libres, dinámicas y son el verdadero desarrollo, fuera de las modas y de las portadas del Vogue...La ignorancia es atrevida y la estupidez humana más, pienso en Carlo María Cipolla, recomendado de nuevo por Moraza y me entra una sonrisa que no me termina de gustar, la imprudencia puede parecer prepotente y no creo ni me gustaría que fuese nuestro caso.

"Y, para el hombre, cuyo pasado se asemeja singularmente al porvenir, poder relatarle lo que ha sido, ¿no es casi siempre predecirle lo que será?"⁶⁶

Te dejo aquí con estos cuatro preceptos sobre los que comienzo a pensar y a crear una red alrededor de los objetos, la otra historia, el cuerpo femenino, la revuelta íntima... Nos vamos acercando a muchas preguntas me temo.

Al respecto de los objetos, y en relación a la fotografía, en uno de mis libros favoritos: "fotografía y espíritu" que cuentan la historia de la fotografía de espíritus y demás collages espiritistas, dice que la fotografía es una sombra residual de lo real, que no presagia lo verdadero sino que le precede. Son un eco visual de lo que ha sido. La patrona de la fotografía, la verónica, la sábana santa. La reliquia de lo sucedido por una transmutación. La fotografía tiene entonces apariencia de reliquia, pero con la contradicción de revelar lo invisible. Es una huella de lo que en realidad no vemos. Es en apariencia cierta, pero esconde un misterio oculto. Abajo una imagen de William Hope. Fotografía de espíritus, 1900 aprox. "Un hombre con signos de un espíritu".



Hablemos más de la ciudad de las damas, hablemos de esa materialidad que reúne tanta historia y hablemos entonces con Bárbara, dame unos días. Gracias por abrir de nuevo puertas y ventanas para que entren aires nuevos.

Un abrazo grande.

Un abrazo querida, así abriendo puertas y ventanas, igual sobrevivimos a este calor infernal. Así no hay quien piense. Cuidate.

Pd. Me pongo con las lecturas que me mandas, que son bien jugosas.

⁶⁶ H. de Balzac, la recherche de l'Absolu (ed. de S. de Sacy), Gallimard, Paris, 1976, pp 21-22

de: **Identidad no revelada**
para: coco moya <cocomoya@gmail.com>
fecha: 8 de julio de 2015, 13:39
asunto: Pensar la ahora
Mensaje importante principalmente por los integrantes de la conversación

Hola, Coco, querida dama mía, ¿qué tal estás?

Dear Negro, Te respondo a estos dos últimos mails más que tarde. He estado desintoxicándome durante estas semanas del ritmo al que me venía acostumbrando. Para poder pensar desde otro punto, también la otra. El aterrizaje está siendo paulatino, me cuesta dejar de hacer. Aunque he cambiado de quehacer. Ahora estoy dedicada en cuerpo y alma a las piedras de carbón y demás asuntos geománticos. Mis lecturas han estado más centradas en la poética del anarquismo ontológico. Te haré llegar sus versos a lo largo de estas líneas. Puesto que el intertexto no es que haya que buscarlo, es que está ahí, esperando a ser descubierto en cualquier momento. Por eso, lea lo que lea, haga lo que haga, puede tener que ver con lo que estamos hablando ahora. De todas maneras, en realidad, te engaño. Esta lectura también es parte del acercamiento a la ciudad de las damas. Porque habla de lo invisible, de la revuelta, y de las sociedades secretas.

Creo que te envié un mail la semana pasada, me mantengo pensando y pensante...

Te envió alguna cosina que te puede interesar o que hemos de tener en cuenta:

la primera es a **María Montessori** y su didáctica de los objetos, y su método, claro está... no tiene que ver con las mujeres, pero me parece interesante que una mujer haya diseñado un método pensando en los objetos, pienso en el punto en el que estamos...

Sí, lo que más me atrae de sus metodologías es la cualidad material que busca en los objetos. Esa necesidad por la madera. Un material que es tan noble, tan vivo, que capta la humedad, el sol. Un elemento que podemos encontrar en cualquier lugar, y construir lo que queramos con él. Un palo es suficiente para

hacer un barco, un arco, un caballito, una cuchara. Me gusta que piense el material en términos de búsqueda de un espacio equilibrado entre lo que es y lo que no es. (Bueno últimamente lo leo todo en clave de la voluntad de poder de desaparición). A ver si me explico: darle al niño un juego de madera que sea algo suficientemente concreto como para que evoque y sirva de impulso, pero que sea lo suficientemente abstracto como para que no ensarte a la mente en un solo camino, sino que se le permita la invención de usos nuevos. Este tipo de objetos son los que me gustan a mí. Entre lo concreto y lo abstracto.

Enseñar con los objetos, aprender con los objetos. No sólo observarlos o saber mentalmente cómo funcionan. Y para ello necesitamos convivir con ellos. Amarlos un poquito. Objeto libro, Objeto foto (cada vez me gustan menos las fotos colgadas en la pared, y más las diapositivas, objeto únicos, pequeñitos, visibles sólo con un potente rayo de luz) No sé si nos desviamos un poco con esto de la ciudad. ¿Cómo ves tú la relación de los objetos con las mujeres de la ciudad? ¿Qué difícil es mantener algo escondido en un objeto no? Me acuerdo ahora de la obra ruido secreto de Duchamp, de la cual te adjunto una buena lectura hecha por Brea que también habla de los museos.⁶⁷

“Manejemos una hipótesis. “Un ruido secreto” funciona como una máquina con la finalidad de producir el secreto en su interior, de producirse a sí mismo precisamente como un enigma.” (Fragmento del texto de Brea)

⁶⁷ <http://www.ddooss.org/libros/brea.pdf>



Te quería mandar este número de la revista que alberga el MNCARS *Desacuerdos*⁶⁸ y que tiene textos que nos pueden interesar.

Me he leído el artículo de Patricia Mayayo, “El imperio de las señoras”, del número de *Desacuerdos* que me mandas. En estas preguntas que contienen en sí mismas la respuesta, veo una de las paradojas estadísticas sobre mujeres, cuotas y feminismos en el mundo del arte.

“¿Por qué persiste el estereotipo de que el arte es un mundo “femenino” si los datos demuestran obstinadamente lo contrario? ¿Y por qué la desigualdad entre hombres y mujeres parece mucho más difícil de romper en el terreno de la creación que en el de la gestión cultural?”

Parece que la labor de cuidado, de gestión (gestar) es más próxima al concepto femenino de actividad, y el de creación está asociado al dios creador, al genio masculino. Algo de lo que hablas más adelante, el cuidado como algo que nos ha definido, y que define también a cualquier hombre, y a cualquier sistema, capitalista o no, puesto que es la labor del cuidado lo que permite que un hombre pueda irse a pensar a su cabaña. (recuerdo ahora la cabaña de Mahler, y revisando su biografía, encuentro a otra grande que no sé si perteneció a la ciudad de las damas, Ana Mahler, que no produjo apenas entre otras cosas porque su marido le exigió que no se dedicara a la música).

Responde además a algo que nos preguntamos todas, a qué tenemos que renunciar cuando

decidimos, no sólo en el arte, ser parte del mundo conocido, esto es, el mundo que cuenta (de contar historias). Un mundo de los afectos al que renunciamos, como entrar en un convento –reveladora manera que tiene Soledad Lorenzo de describir su entrada en el mundo del arte-. Además, plantea una cosa más interesante aún, que la presencia de mujeres poderosas en el ámbito de la gestión cultural no revierte en un mayor apoyo a las creadoras: los datos de presencia de mujeres artistas en las principales galerías gestionadas por mujeres, dan mucho juego. En resumen, las mujeres no apoyan a otras mujeres sólo por serlo.

Esta es la principal idea que me llevó a pensar en la existencia, después confirmada, de una sociedad de mujeres que se apoyaran mutuamente. La necesidad, a pesar de que hay un valor indudable en toda la heterogeneidad, de todo maternalismo acaparador de hijos proscritos, de la aglutinación de todo lo otro al margen, -todas esas cosas que son los feminismos- la necesidad de encontrar un marco común de acción, donde apoyarse, desde el que encontrarse. Me parece que la sociedad secreta cumple todas sus expectativas, puesto que mantiene su espacio al margen, pero actúa en el terreno del centro de la atención. Un ejercicio de invisibilidad (recordemos la primacía del ojo en la cultura patriarcal, esa escopofilia), pero de carácter táctil (corporal, que toca a otra cosa o a otro ser) que denota una presencia: presencialidad, presencialismo. No renuncia a su estadio aglutinador, pero tampoco a su identidad concreta.

Estoy recapacitando sobre cómo mostrar el valor de los objetos (como pequeños y heterogéneos centros de poder) y la transmisión de los mismos para hablar de la historia de las mujeres, de esa historia otra sin caer en la materialidad. Aquí me he de parar un segundo y pensar en la transmisión sin embargo fuera de los valores considerados capitales (y probablemente capitalistas)... Hay algo que dice el feminismo marxista sobre esto a lo cual hemos de atender, algo que tiene que ver obviamente con la transmisión de las mujeres y el valor de sus cuidados... Quiero decir, si bien una de las “ocupaciones” entendidas como labores y es más, como trabajo, que las mujeres hemos ejercido son los cuidados de la familia, a los más pequeños, a los más mayores e incluso hemos ocupado estos puestos de trabajo en el sistema de intercambio labor-precio (disculpa si estos términos no son del todo acertados)... Bueno, me estoy extendiendo, lo que quería decirte es que con la labor del cuidado y con el trabajo dentro de las casas, las mujeres históricamente hemos añadido una plusvalía al sistema económico... es decir, las labores y trabajos dentro de casa, como necesidades no remuneradas (caso aparte el trabajo ejercido por lo que se consideraba -el

⁶⁸ http://www.museorcinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf

servicio que no nos puede ocupar aquí) pero tan necesarias como saber que si no es por ellas los grandes sistemas políticos no habrían podido mantenerse. Ni el capitalismo ni el comunismo ni ningún otro, pues el cuidado cubre las necesidades básicas del ser humano, como puede ser la higiene y la comida, que favorecen la salud y sin ellas nadie puede ser productor...

Resumiendo y párrafo aparte, además de la transmisión del saber alojada en muchos objetos, hay algo más de esa otra historia, verdaderamente, amiga mía, hay otra historia que ha sido víctima, pero también motor, cómplice, amiga y enemiga, subordinada y mando de todo lo acontecido en la Historia con mayúsculas... Es cuestión de abrir los ojos. Me da por pensar en el "macro-organismo" de las hormigas, autorreguladas, imparables, inteligentes, independientes... No sé, hay algo a lo cual no se atiende y puede que en muchas ocasiones sea mejor. Destapar la historia otra puede dismantelar tantos mitos y creencias que resultaría peligroso, ¿crees que se podría volver en nuestra contra o que es algo necesario?

Creo que no es necesario publicar la historia. Hacerla completamente visible. Pero sí hacerla presente. El poder que tiene y ha tenido en la gran historia la hace relevante. Pero no debe ser revelada para hacer la historia más justa. La historia ya está llena, repleta como un bollo de chocolate de todas estas cosas. Está claro que hay que encontrar un punto justo de apertura, y una gran cantidad de misterio. La historia otra está ahí, presente en realidad para todo el mundo. Está en el centro de la atención constantemente, aunque se le pongan otros nombres. No creo que se deban cambiar los nombres, ni reivindicar nada. El hecho es que la otra historia está ya ahí para nosotros. Me preocupa como a ti mantener viva la ambivalencia, la ambigüedad, lo inconcluso. Supongo que la emoción sería más bien la de la curiosidad, cuando uno se mira en un espejo que no refleja exactamente sus contornos.

No sé porqué, pero hablar de esto me recuerda a esta alegría de vivir mientras estampa una flor rompiendo los cristales de los coches. Inolvidable Pipilotti Risk. Nuestras herramientas son flores capaces de romper cristal.



Ambas pensamos en escapar del victimismo, si así lo hacemos, puede que nos encaremos a muchas de las teorías feministas, eso no es malo. Pero pensar por otro lado que el secreto ha de permanecer en secreto me resulta, en este momento, un acto de poder y restricción, pensar que no todo el mundo se merece ser parte de "esta sabiduría", pensar, como te digo, que esa otra historia tiene un importante poder.

Sobre esto de la restricción, pensemos que no tiene tanto que ver con que no todo el mundo se merece ser parte de ello, sino que su poder reside precisamente en su cierre. En el espacio íntimo que se crea cuando hay algo dentro y algo fuera. Ese pertenecer, que uno elige, y al que uno le elige.

Dice Hakim Bey, a propósito de la actuación de los Tongs, sociedades secretas chinas, como un modelo a seguir por las Zonas Temporalmente Autónomas, esto es: revuelta, anarquismo, radicalidad, margen, terrorismo poético:

"El tong moderno no puede ser elitista, si bien no hay razón para que no sea selectivo. [...] Si el secretismo significa (a) evitar la publicidad y (b) vetar a posibles miembros, la sociedad secreta no puede ser acusada de violar los principios anarquistas. [...] La clandestinidad se convierte por tanto en una anulación de la mediación, mientras la convivencialidad pasa de objetivo secundario a objetivo primario dentro de la sociedad secreta"

y más tarde,

"Hay cosas que incluso los artistas deberían mantener en secreto. Esto no es autocensura ni autoignorancia. Es tacto cósmico. Es nuestro homenaje a lo orgánico, su flujo desigual, sus corrientes que retroceden y sus remolinos, sus pantanos y guaridas. Si el arte es "trabajo", se convertirá en conocimiento y acabará perdiendo su poder y aún su gusto. Pero si el arte es "juego" guardará secretos y contará secretos que se mantendrán en secreto. Los secretos son para compartir. Como todas las secreciones de la naturaleza."⁶⁹

Dice que hay que reemplazar la epistemología democrática por la epistemología Dadá: o estás en el bus o no estás en el bus. Y no sé cuantas veces habré hecho esta comparación: no hay gente mirando una clase de yoga. No hay espectadores, sólo practicantes. ¿Qué nos

⁶⁹ Zonas Temporalmente Autónomas, hakim Bey, 2015, Enclave de Libros, Madrid. pg. 191, y pg. 237

hace pensar que el arte necesite de un observador? ¿Qué hay de malo en que a las exposiciones, las pequeñas, las underground, solo vayan acólitos? Esto, que podría parecer elitista, no es sino la extensión de la idea del espectador emancipado, de bajar al artista de su pedestal y colocar a todo el mundo – cualquiera que quiera hacer ese esfuerzo, que haciendo yoga se suda- como creador. Y claro, qué implicaciones tiene el museo en toda esta forma de comprender la práctica del arte a través de la presencia del cuerpo, y también sobre el propio artista y su obra. ¿Qué es capaz de mostrar un arte, por muy de denuncia, o de crítica que sea, cuando utiliza su obra para aleccionarnos sobre algo que él sabe y nosotros deberíamos saber (mejor a través de la iluminación por contacto visual con su pieza)?

Esta foto que me envías es brutal.



Un abrazo grande, la semana que viene nos reunimos con B. si no podríamos buscar la manera para que se dé su aportación, creo que nos puede hacer crecer.

Hacer grande poco a poco este círculo. Lo suficientemente grande en lo suficientemente pequeño. Poder vernos las caras y hablar ya es un acto rebelde en toda su potencia. Clandestinamente.

de: **Identidad no revelada**
para: coco moya <cocomoya@gmail.com>
fecha: 5 de agosto de 2015, 19:51
asunto: Pensar la ahora
Mensaje importante principalmente por los integrantes de la conversación

Mi querida Coco, ¿qué tal estás?

Perdona, he perdido el hilo de nuestras conversaciones, me he permitido perderme un poco en general, salir fuera... Tan necesario, ¿cierto?

Espero que hagas podido perderte como Dios manda, y con amplitud. Que sin amplitud no hay quien encuentre nada digno. Y así me siento un poco mejor por haber dejado estos diálogos durante casi... un mes!

Después del campamento otra vez el asfalto de Madrid y mi barrio en fiestas y volver de la naturaleza y de la enseñanza al jaleo, estoy un poco perturbada.. jeje. Te contaré mi experiencia, he aprendido tanto en esta última semana que no sé ni por dónde empezar a contarte... He encontrado una línea en la que creo, el arte como motor y pozo de tanto que aprender... y una excusa perfecta para atender a tantas otras cuestiones, a la vida en sí... He aprendido más que nunca de las y los alumnos que he tenido, me he topado con la necesidad de dar a conocer el arte como un motor y me he encontrado con que el problema de las mujeres preocupa también a adolescentes de una manera muy rejuvenecedora, impaciente y directa. Una maravilla. Nada más que decirte que una de las alumnas decía que su próxima lectura sería *La ciudad de las Damas*, ella tiene 17 años, viene de un barrio conflictivo, de una adolescencia dura y cuando me lo comentó, no pude sino emocionarme radicalmente.

Me dejas fría, ¡maravilloso! Nuevas generaciones que ingresan, es imprescindible. Quizás en eso pueda encontrar un apoyo, esa segunda familia que nos salva de lo que nos ha tocado. Donde podemos encontrar nuestra manera de hacer.

Uno de los primeros días fuimos al Museo del Prado y me encontré con dos pinturas del XIX en salas contiguas que me hablaban de la realidad de esto que tenemos entre manos



La primera es de Martín Rico y la segunda es de Antonio María Esquivel. Me parece que en ambas resuena aquello que nos tiene preocupadas a las dos, o para mí es un reflejo de la realidad de la historia. En la primera hay una reunión, en la naturaleza, haciendo un trabajo para generar una plusvalía pero también un cuidado, un grupo que no tiene por qué tener nombre, que trabaja desde lo anónimo, que no se expone, pero que trabaja sobre una base invisible, construye cimientos, viste, arropa.... Todas hincan las rodillas en la tierra, y aunque pensemos siempre en esa postura como sumisión yo diría que podría ser una postura de firmeza, de humildad y equilibrio, de conexión con el suelo también....

En contraposición ahí el varón y sus reuniones, todos dando la cara, reconocibles, representados, representándose, símbolo de la cultura, ninguno da la espalda sin excepción... el poder del varón y de su cultura diría yo...

Estas dos imágenes hablan por sí solas, ¿no te parecen claves?

Absolutamente. Todos esos cuadros, representándose a sí mismos. Una especie de espejo. Narcisos. ¿Sabías que Eco estaba

enamorada de Narciso? Era la única mujer que él podía corresponder, puesto que él sólo se amaba a sí mismo, y por lo tanto, en realidad no la amaba a ella, sino a sí mismo en el reflejo sonoro que ella le daba. Creo que los dos cuadros reflejan muy bien la perspectiva del hombre. Qué pasaría si giramos la cámara y vemos las caras de las mujeres? No sé porqué, me ha venido a la cabeza la carta de la estrella del tarot. Una mujer, lavandera? Pero vista desde otro lado.



Me gustó aquel artículo que me mandaste sobre el sexo, que hablaba de que la liberación sexual es a veces un poco engañoso como subtítulo de la emancipación de la mujer. Me parece que hay grandes verdades, cuidado con las trampas de la libertad... y cuidado con quién dice y desde dónde se dice qué es la libertad...

En fin, espero tener tiempo para releer, para retomar... En agosto voy a estar más inestable moviéndome entre varios sitios finalmente.

Cuéntame cómo va todo qué tal va Menhir, qué tal las montañas. Las montañas que yo vi en mi infancia están medio quemadas y estoy muy triste por volver y ver un paisaje desolador..

Te mando un fuerte abrazo con ganas de verte y de charlar. Tenemos muchas cosas pendientes, me gusta la idea de -pensar, comer, clandestino... me encanta, de hecho... Tenemos a B pendiente, creo que ella abrirá puertas y ventanas.

Hablando de eso, acabo de nuevo con Hakim Bey, sobre los Potlatch⁷⁰ y que nos obliga a una redefinición del artista dentro de los medios, (museo-galería-prensa)

“Recuerda que el objetivo del juego, así como su regla más básica, es evitar toda mediación e incluso toda representación. Estar *presentes*, dar *presentes*.” (p.235 de Hakim Bey)

Esto también me hace entender que estos diálogos se van acabando, y que lo que ahora nos espera es hacer un potlach cara a cara, como dios manda.

Espero que estés muy muy muy muy bien

Tu negro, tu amiga

Te contaré de Menhir, espero que pronto, junto a una sidra si finalmente vienes a Gijón. Este año me he sentido como una niña de 4 años, aprendiendo tantas cosas cada día que caía rendida en la cama. Espero que este verano tenga espacio para asimilarlo todo...

Un gran abrazo,

Cc

Pd. Creo que estoy aprendiendo a escribir contigo.

⁷⁰ <https://es.wikipedia.org/wiki/Potlatch>

Curriculum



Coco Moya. Gijón. 1982.

w. www.cocomoya.net

m. cocomoya@gmail.com

t. 658573895

Actualmente becaria en el Vicedecanato de Cultura de la Facultad de bellas Artes de la UCM.

Datos académicos

2015. Máster Arte e Investigación en la UCM.

2010. Beca Leonardo, Copenhagen.

2008. Licenciada en Bellas Artes por la UCM.

2005. Beca Erasmus, Accademia di Belle Arti, Venecia.

Exposiciones colectivas

Impression.es/digital.es. BB.AA. UCM, (2015)

Artistas del Barrio. Lavapies, (2014).

EAV, Museo Artes decorativas, Viana, Portugal, (2013).

Arte sonoro Música 13, Nau Coclea, Girona, (2012).

Analogic Magic Project. BaumanLab, Terrassa, (2011).

SummerLAB La Laboral, Gijón, (2010).

Playgrad, Sofia, Bulgaria, (2009).

Visualizar, Medialab-Prado, Madrid, (2007).

TAC, Casa Góngora, Córdoba, (2007).

Premios

LABjoven, Colección Los Bragales, 2015. Gijón.

Cursos

Procesos de arte-saboer, Juan Luis Moraza, Tabacalera, 2015.

No-Opera, con Franck Leibovici, CA2M-2014

Música gráfica, con Isaac Diego, Sound In, Intermediae-2012

Safari Urbis, con Transnational Temps, La Laboral-2010.

Noche en blanco, con Zoe Strauss en La Casa Encendida-2009

Inclusiva.net, Medialab Prado-2007.

Talleres Arte Córdoba. Con Nacho Criado, Francisco Jarauta y Jose Ramón Alcalá-2007